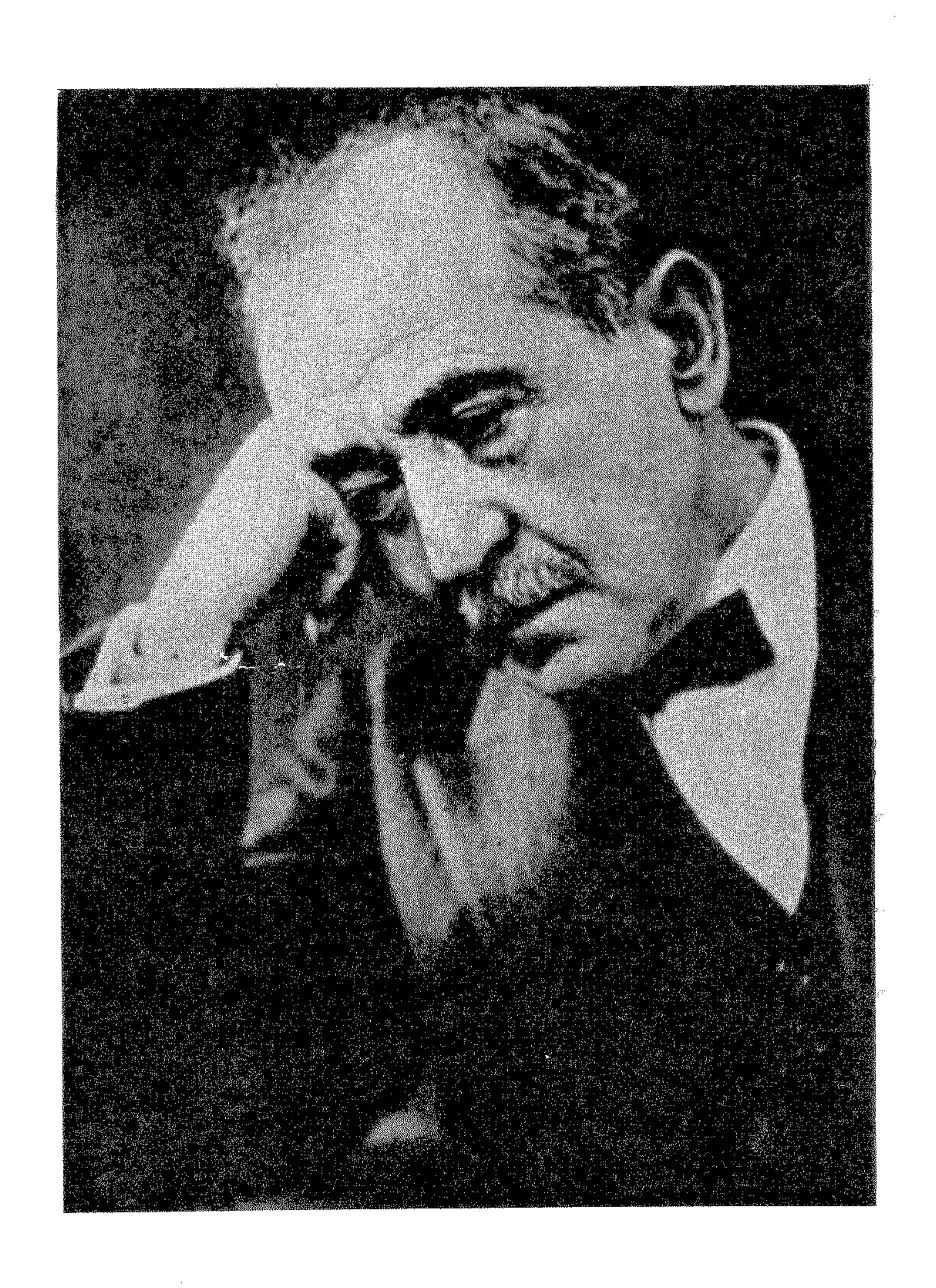



عرفان شهيد

# العودة إلى شوقي

## أو بعد خمسين عاما


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



أحمد شوقي ١٨٦٨ - ١٩٣٢

إلى جلالة
قابوس بن سعيد
سلطان عُمان المعظم
أهدي كتابي هذا عن
أحمد شوقي
شاعر الإسلام ودار الإسلام

عرفان شهيد

# العودة إلى شوقي

## أو بعد خمسين عاماً

الأهلية للنشر والتوزيع

الأهلية للنشر والتوزيع

بيروت ١٩٨٦

بيروت الحمراء، بناية الدورادو، ص ب ١١٣٥٤٣٣ هاتف ٣٥٤١٥٦ - ٣٥٤١٥٧




# المحتويات

# شكر

أتقدّم بالشكر إلى الهيئات المختلفة التي ساعدت ماليّاً على تأليف هذا الكتاب ونشره في مراحله المختلفة وهي : مركز الدراسات العربيّة المعاصرة بجامعة جورجتاون في واشنطن ومديره الدكتور مايكل هدسن Michael Hudson ، وإلى هيئة الدراسات العليا في نفس الجامعة مُمَثَّلة في عميدها ريتشارد شوارتز Richard Schwartz والعميد المشارِك جرلد مارا Gerald Mara ، وإلى مؤسَّسة عبد الحميد شومان وعلى رأسها الأستاذ عبد الرحمن بشناق، وإلى ابن عمنا السيد توفيق أمين قعوار وجيه الأسرة في عَمَّان .

وأُولي الشكر مركز الدراسات العربيَّة في الجامعة الأمريكيَّة بالقاهرة ولا سيّما إلى الأساتذة مارسدن جونز، وحمدي السكّوت، والسعيد بدوي ، وأحمد حسنين، الذين هيَّئوا لي الأجواء المناسبة لقضاء السنة الأكاديمية ١٩٨٢ ـ ١٩٨٣ أستاذاً زائراً في المركز حيث أَلَّفتُ هذا الكتاب، وإلى مركز الدراسات العربيَّة ودراسات الشرق الأوسط بالجامعة الأمريكيَّة في بيروت، وأُخُصُّ بالذكر مُدير المركز، الدكتور إحسان عبَّاس لِتصحيحه المَلاَزِم وتسليمها إلى الدكتور ماجد فخري الذي دَفَعها مشكوراً إلى ناشر هذا الكتاب .

وَيَطيب لي أن أشكر للسيِّدة بولا حُنَيْن، حفيدة الشاعر سماحها

بأخذ الصورتين الشمسيتين لضريح شوقي في السيّدة نفيسة، واستنساخ الصورة الثانية وهي مأخوذة عن أصل في حوزتها يُمَثِّلُ شوقي وهو طالب في باريس حوالي سنة ١٨٩٠. وقد قام بِعَمَلِيَّةِ التصوير الشاقَّة وفي ظروف صعبة السيد ريتشارد بير Rechard Pare قيِّم الصُّورِ الشمسيَّة في المركز الكندي لِلعمارة في نيويورك. فإليه ازجي الشكر، كما أُزجيه إلى السيد كمال فارس، مدير مختبر التصوير الشمسي في الجامعة الأمريكيّة ببيروت لإنجاز تصوير الرسم الأول لشوقي في هذا الكتاب. والشكر الأخير أَتَوَجَّه به إلى زوجتي مريم التي بذلت الوقت والجهد في النسخ والتصحيح.

# مقدمة

إعادة النظر في تقويم شعر شوقي في إطار الشعر الحديث وشعر العمود العربي كله هو موضوع هذا الكتاب. ويتصل بهذا التقويم استكشاف بعض الأبعاد العالمية لشعر شوقي ومكانه في إطار الأدب المقارن.

ومكانة شوقي في هذا الأُطر الثلاثة لم تأخذ بعد حظها من الوضوح وبالتالي من الإجماع. ويرجع هذا إلى العواصف الكثيرة التي هبت عليه حياً وراحلاً والتي أثارها خُصوم ونُقّاد أقوياء كانت كلمتهم ـ ولا تزال ـ مسموعةً عند الفئة القليلة والفئة الكثيرة. ولكن بعد خمسين سنة من وفاة شوقي يبدو أن اللحظة التاريخية قد حلت للقيام بتقويم جديد للشاعر الكبير فانصرام نصف قرن على وفاته يهيىء بعداً زمنياً مناسباً ومناخاً هادئاً للقيام بهذا التقويم.

يتألف هذا الكتاب من تسعة أبواب تأتلف مع بعضها البعض لأنها تُسهم من زوايا مختلفة في الإجابة على السؤال الرئيسي الذي طرح في هذا الكتاب وهو تقويم مكان شوقي في ظلال الأطر الثلاثة التي ذكرت في الفقرة السابقة.

يتناول الباب الأول العواصف التي هبت على شوقي وقد رأينا من المناسب جمعها كلها في باب واحد للتدليل على عنف هـذه العواصف وعلى وعورة الطريق ـ طريق العودة ـ إلى شوقي وإنصافه.

ويتناول الباب الثاني المكوِّنات والمؤثِّرات في شعر شوقي وشاعريته في دور التهيؤ والاستعـداد الـذي سبق ظهـوره القـوي حـوالي سنـة ١٨٩٠. والغاية من هذا الباب جمع شتات هـذه المكوّنـات التي تزوّد المفاتيح لتفسير أبعاد نبوغ شوقي وأقطار عبقريته ولرصـد ما يمكن أن يُدعى بحق «الظاهرة الشوقية».

والباب الثالث يتنـاول الأدوار المختلفة في حيـاة شوقي الشعـرية وهي ثلاثة. ونهدف في هذا الباب لا إلى وصف حياته الشاعرة في كل دور وصفاً مستقلاً عن الآخر ولكن إلى إبراز التـطور في شعر شـوقي وشـاعريتـه خلال الأربعـين سنة التي تلت عصر التهيؤ والاستعـداد. فشـوقي هو شـاعر المَسـار المُعدَّل ـ الشـاعر الـذي أراد أن يقوّم بحقّ شاعريته في مطلع حياته بعد رجوعه من فرنسا. ولكنَّ الإرادة الخديوية شاءت غير ذلـك فاضـطر شوقي إلى المـواربة والانسحـاب والتراجـع الجزئي والمؤقت حتى كان إبعادُه إلى اسبانيا ورجوعهُ بعد الحرب العالمية الأولى وانعتاقُه الكبير الذي مكَّنـه من تحقيق برنـامجه الشعـري الذي أعلنه في مقدمته للشوقيـات. والباب يُـرِي التكامـل في أطوار حيـاته الشعرية الثلاثة التي تؤلف وحدة يجب ألاَّ تغيب عن الناقد المنصف.

وقد أغنتنا كتابةُ هذين البابين الثاني والثالث عن ادراج فصل عن حياة شوقي في هذا الكتاب. فالمعطيات والحقائق والـوقائـع عن حياة الشاعر تلمح من هذين البابين ولكننا أردنا جمعها وتبويبها ثم تجنيدها وتعبئتها لإلقاء الأضواء الكاشفة على الظاهرة الشوقية ولإنصاف شعر

شوقي وشاعريته بإبراز أدوار حياته متكاملة، كل دور منها يُهيِّىء للآخر.

ويتناول الباب الرابع مسألة إمارة شوقي لشعراء عصره. فالفصل الأول من هذا الباب يتناول الموازنة بين شوقي وبين البارودي، منافسِه الحقيقي الوحيد بين شعراء الإحياء، وكيف شق الأول غبار الثاني.

ويتناول الفصلان الثاني والثالث التجديدات التي أحدثها شوقي في شعره القصائدي: وتتألف أولاً من سَدِّه إلى حدٍ ما الفراغ الموحش الذي لا تحتله الملحمة في الشعر العربي، وثانياً من تطويره لمضامين الشعر العربي الغنائية القديمة، وثالثاً من فتوحه الكثيرة في تجديد المضامين الشعرية. والباب بفصوله الثلاثة يُظهِر كيف أن شوقي كان إمام مدرسة الإحياء وأن النقاد ينسون أنه ليس من مواليد سنة ١٨٨٩ ولكن من مواليد سنة ١٨٦٨ م. ومع ذلك فقد اجتاز جسر الإحياء والأصولية الأدبية إلى شاطىء التجديد فهو إمام المجددين لعصره.

والباب الخامس يتناول إنجاز شوقي الكبير في ريادته للمسرح الشعري، ويتألف من فصلين: الأول وهو نظرات عامة في تطور مسرح شوقي خلال أدوار حياته الثلاثة وكيف حقق الشاعر الرغبات المرجأة في أخريات عمره بنظم المسرحيات. وشوقي هو أول من رمى بذور مسرح جديد يمكن أن يوصف بأنه مصري ـ عربي ـ إسلامي ولا يزال رائده وقائده. والفصل الثاني دراسات تحليلية لمسرحيات شوقي السبع التي طالما لاحظتها «عين السخط». وفي هذا الفصل نستبدل بتلك العين الأخرى «عين الرضى» ليس لأننا غافلون عن مواطن الضعف في المسرح الشوقي، فهي كثيرة ولكن لأن المسرحيات بها أيضاً كثير من مواطن القوة التي تجعلها مسرحاً لعين الرضى دون أن يكون في هذا حيد عن الموضوعية.

وهذان البابان اللذان يفصّلان القول في إنجازات شوقي الكبيرة في قطاعات الشعر الثلاثة حسب التقسيم الأرسطوي يجعلان منه رأس شعراء عصره دون منازع، ويمهدان السبيل إلى الموازنة بينه وبين أسلافه من شعراء العصور الإسلامية السابقة. وهو ما يتناوله الباب السادس الذي يفتتحه فصل يُقيم أُسسَ صعيد الموازنة بين شوقي وبين هؤلاء الأسلاف.

وأهم من النتيجة التي تقود إليها هذه الموازنة هي الأضواء الجديدة التي يسلطها تلمس الطريق إلى هذه النتيجة على الشعر العربي. فتظهر تحت هذه الأضواء وحدة الشعر العربي الجوهرية طوال هذه القرون، كما يظهر التطور في القصيدة العمودية التي وصلت ذروتها في شعر شوقي. وفي هذا الباب ريادات لأبعاد الظاهرة الشوقية في إطار شعر العمود كله وتفسيرٍ لها يأتلف مع المواد التي جُمِعَت في الباب الثاني - باب المكوّنات والمؤثّرات.

ويتناول الباب السابع نثر شوقي، وهو بُعد من أبعاد الظاهرة الشوقية لم يُقبِل عليه الباحثون كثيراً على أهميته في فهم تلك الظاهرة. ويُظهر الفصل تنوع وكثرة الفنون النثرية التي كتب فيها شوقي وكيف أنه كان من روّاد الرواية التاريخية في الأدب المصري الحديث وكيف أن هذه الروايات كانت أيضاً تعويضاً له عن كتابة المسرحيات بعد تحوله عنها مؤقتاً. ونثر شوقي يُزيحُ الستار عن بعد جديد لعلاقة شوقي بالقصر الخديوي وهو أنه لم يكن شاعر القصر فحسب بل كان كاتبه أيضاً ومستشاره السياسي.

والبابان الثامن والتاسع يعكسان تصوّرَ شوقي نفسِه لمصدر الإلهام الشعري عنده في قول مأثور عنه: الشعر ابن أبوين، الطبيعة والتاريخ.

وأول هذين البابين يلفت النظر إلى أهمية شعر شوقي في الطبيعة وأنه ـ عكس ما ظن البعض ـ فريد، لأن الشاعر يعكس إسلامية ظاهرة في فهمه للطبيعة. وقد وسع شوقي دائرة القول في شعر الطبيعة العربي وهو شاعر البحر غير مدافع لا سيما البحر الأبيض المتوسط حيث تتضامن في شعره الطبيعة والتاريخ. فقد ذكر أنهاره وممراته المائية وجزره وأقطار حوضه ومدنه كما ذكر شخصياتِه التاريخية ومعاركه وهو في هذا فريد بين شعراء العرب والغرب جميعاً.

وثاني هذين البابين يتناول توأم الإلهام الآخر: التاريخ، وهذا مضمون حَلَّق فيه شوقي وكان فيه رائداً وظل قائداً: والفصل الأول من هذا الباب نظرات عامة تفسر اهتمام شوقي بالتاريخ وكيف صار شاعر الحضارات لا سيما حضاراتِ شرقِ البحر الأبيض المتوسط ومع ذلك فقد كان عنده اهتمام خاص بالحضارة الفرنسية ونابليون. . ويتناول الفصل الثاني اهتمامه الخاص بالإسلام وتاريخ الإسلام من عصر البعثة إلى الدول الإسلامية إلى الصراع على المتوسط بين الإسلام والروم. وهو إلى ذلك شاعر الخلافة غير مدافع وشاعر الأسَرِ المالكة الثلاث في دار الإسلام السُّنِّي: العثمانية، والعلوية، والهاشمية. فشوقي بحق شاعر ملحمة الإسلام الخالدة.

هذا التقويم لشوقي ـ شاعر التراث ـ ليس دعوة إلى إحياء مذهبه في النظم. فشاعر التراث أصبح الآن إلى حد بعيد جزءاً من التراث وقد أخذ الشعر الحرّ الطريق عليه وعلى مذهبه، ومع ذلك فالساحة الشعرية العربية تتسع للمذهبين وللشاعر أن يختار منهما أو يجمع بينهما. كان الغرض من هذا التقويم إنصاف شاعر العمود الأكبر والتدليل على

مكانه في تـاريخ هـذا الشعر العمـودي طوال قـرون كثيرة حتى عصر النهضة لأن معجم أصحاب الديوان النقدي قد احتل الساحة النقدية العربية ونتج عن هذا اختلال صورة شـوقي واهتزازهـا ومعها مكـان شوقي في تاريخ الشعر العربي. ولذلك آثرنا أن تكون هـذه الدراسـة تاريخية وليست نَصِّية فالكتـاب إسهام في تـاريخ الشعـر العربي يـدور حول الظاهرة الأدبية التي هي شوقي. وسنعود إلى الدراسات النصية في منشورات لاحقة.

وعـلى تاريخيـة هذا الكتـاب، فالنص الشـوقي كان أسـاس هذه الدراسة التي اعتمدَتْ ليس على شعره القصائدي فحسب، بل عـلى شعره المسرحي أيضاً. وأضافت إلى هـذين اللونين من شعـره دراسة لنثره وهو قـطاع قلما اعتنى بـه البـاحث الشـوقي. ولم يكن الغـرض الأساسي من هذا الجمـع بين آثـار شوقي الأدبيـة في هذه القـطاعات الثلاثة الإحاطةَ بكل آثار الشاعر لكي تتّسم الدراسة بـالشمول عـلى أهمية هذه السمة. كان الغرض أيضاً هو دراسة هذه القطاعات دراسة تكاملية لأنَّ هناك شيئاً من العلاقة العضوية بين هذه القطاعات وشيئاً من التجاوب بينها. فالفتح الفارسي على سبيل المثال يظهر كمقطع في قصيدته «الهمزية التاريخية»، ثم يظهر بعد سنوات روايةً نثرية بعنوان «دل وتيمان» وبعد ثلاثين سنة مسرحية شعرية «قمبيز».

إذن إضافة باب النثر إلى أبواب هذا الكتاب تُتيحُ للنـاقد فـرصة لتعميق دراسته لشعر شوقي ـ القصائدي منه والمسرحي، ولـرصدٍ أدقَّ لمـا دُعيَ في هذا الكتـاب «الـظاهـرة الشـوقيـة» التي لم تكن شعـريـة فحسب، بل كانت أوسع من ذلك. كانت أدبية أَظَلَّتْ تحت جناحها النثر كما أظلَّت الشعر. والواقع أنها كانت ظاهرة فنية واسعة كما دلل على ذلك الفصل المفرد لشعر شوقي في الفنون.

والباحث الشوقي ـ وإن كان من أنصار الشاعر ـ هو أعلم الناس بوَكْره الذي يُجَاور فيه العنَّابُ حَشَفَه البالي، كما تَجَاوَرَتْ «الدرّة والآجرّة» في ديوان المتنبي على حد قول الثعالبي. ومع ذلك يبقى في نظم شوقي رصيد كبير جداً من الشعر العالي. ولو لم يكن الأمر كذلك، لانحط شعره إلى مستوى المنظومات السياسية والاجتماعية، وَلَما كان لنا أدنى اهتمام بدراسته.

وفي هذا الكتاب فصول طويلة تتناول المضمون في شعر شوقي. والأساس النظري لهذا التفصيل هو أن الشعر عندنا غير الموسيقى. فَمَهْما صفا الشعر وخلص لا يمكن أن يسمو إلى مستوى الموسيقى في اعتمادها على البعد الصوتي البحت، ويبقى للمضمون أو للعالم الدلالي للكلمات أهميته في الشعر. وتتفاوت حظوظ المضمون في الأهمية بتفاوت عالم الشاعر الفكري ومفهوم الشعر عنده ومذهبه في النظم. فهناك شعر يَطغَى فيه الشكل على المضمون بحيث تتغلّب أهمية الشكل ويظهر المضمون تافهاً لا يستحق التأمل. وعلى العكس من هذا هناك شعراء مفكرون يعيشون في عالم فكري واسع الأطراف، ولكن الشكل لا يطغى على المضمون طغياناً يمحوه من أعمالهم الشعرية، بل يبقى هذا العالم الفكري واضح المعالم حتى بعد صهره وذوبانه وتفاعل الشاعر معه وإخراجه له شعراً رفيعاً.

هكذا كان شوقي وهكذا كان شعره. ولَمَّا كان التركيب الذري للنظم العربي بوزنه وقافيته الموحَّدة قد مَنَعَ الشاعر المفكر عن إفراغ عالمه الفكري في مطوَّلة أو مطوَّلاتٍ شعرية كما فعل بعض شعراء الغرب، كان من الضروري التدليل على مضامين عالم شوقي الفكري لإعادةِ تشكيل هذا العالم المُبَعْثَر في القطاعات الثلاث من أعماله الأدبية.

**عرفان شهيد**

القاهرة ٢١ حزيران، ١٩٨٣



# الباب الأول

# العواصف



كانت العواصف التي هبت في وجه شوقي حياً وراحلاً كثيرة وكذلك كانت العقبات والسدود التي قامت بعد وفاته والتي أسهمت هي الأخرى في تزهيد القارىء في شعر شوقي.

والبدء[1] بتعداد هذه العواصف هو خير تمهيد لتعبيد الطريق ـ طريق العودة إلى شوقي.

## أ ـ إبان حياته

١ ـ أولى العواصف التي هبت على شوقي جاءت من القصر عندما قابل الخديوي توفيق محاولات شوقي في التجديد بشيء من الازدواجية[2] الأمر الذي كان له أثره في تعديل مساره في مطلع حياته الشعرية حوالي سنة ١٨٩٠.

٢ ـ ولم يكد شوقي يستقر في القصر سنوات معدودات وينشر

(١) نكتفي بتعداد هذه العواصف في هذا الفصل وقد تناولنا نقد العقاد في فصل «شوقي رأس شعراء الاحياء» وانظر ملحق هذا الفصل أيضاً.

(٢) أنظر تحليل استجابة الخديوي في الفصل عن مسرحية علي بك الكبير.

الشوقيات الأولى ورواية «عذراء الهند» حتى هبت عليه عاصفة المحافظين يمثلهم محمد المويلحي وابراهيم اليازجي[٣]. ولم يعدم شوقي في هذه الفترة ـ حوالي سنة ١٩٠٠ ـ أصدقاء مخلصين ردوا على هذا النقد اللغوي الجائر. ويبدو أن المويلحي عاد فرضي بشعر شوقي واستمر الأخير مدة تقرب من عشرين سنة ينعم بهدوء نسبي بعيداً عن النقد الشديد.

٣ ـ ولكن بعد عودته من المنفى سنة ١٩٢٠ وفي الدور الأخير من حياته واجه شوقي أعنف عاصفة هبت عليه في حياته. كان نقاده هذه المرة يختلفون بالكلية عن نقاده السابقين: كانوا يؤلفون جيلاً جديداً من النقّاد أصغر من شوقي بعشرين سنة وثلاثتهم ولدوا في سنة واحدة ١٨٨٩. وكان كل واحد منهم يمثل مذهباً أدبياً مشتقاً من تراث أدبي أوروبي يختلف عن الآخر. فعباس محمود العقاد كان يمثل التراث الإنجليزي وطه حسين كان يمثل التراث الفرنسي وميخائيل نعيمة كان يمثل التراث الروسي[٤]. وهؤلاء الثلاثة كلهم كانوا أدباء ونقاداً في الوقت نفسه يدعون إلى مذهب جديد في الأدب وكأنهم كانوا يرون أن هدم المذاهب الأخرى أو التهجم عليها كان من ضرورات نجاح المذاهب الجديدة التي كانوا ينادون بها. وكلهم كان يهاجم من ركن قوي: فالأول تزعم حركة مؤلفة من ثلاثة أدباء وكان صوته جهيراً في الحياة الأدبية والسياسية، والثاني كان يهاجمه من كرسيه الجامعي الذي كان يحاضر منه إلى مئات الطلاب بأسلوبه الساحر، والثالث كان إمام المهجريين في النقد وله صوت مسموع في تلك الأوساط.

---

(٣) ظهر نقد المويلحي في «مصباح الشرق» ونقد اليازجي في «البيان» والنصان مثبتان في مجلة «فصول» عدد يناير ـ مارس/١٩٨٣. ص ٢٩٣ ـ ٢٩٩ ، ٣٠٣ ـ ٣٠٤ وكذلك رد الأمير شكيب أرسلان على اليازجي ص ٣٠٥ ـ ٣٠٧.

(٤) اهتدى العقاد بهدي الناقد الانجليزي هزليت ونعيمة بهدي الناقد الروسي بيلنسكي.

أ ـ وكان أشد هؤلاء النقاد على شوقي هو العقاد. هاجم شوقي وهو حي وبعد وفاته ودخلت حملته في أربع مراحل واضحة المعالم: أولاها كانت عند ظهور «الديوان» سنة ١٩٢١. وثانيتها عند مبايعة شوقي بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ عندما هاجمه في «السياسة الأسبوعية» وثالثتها بعد ظهور مسرحية «قمبيز» سنة ١٩٣١ عندما كتب «قمبيز في الميزان» في نفس السنة ورابعتها كانت بعد وفاة شوقي بقليل عندما كتب سلسلة من المقالات ظهرت مجتمعة سنة ١٩٣٥ في كتاب «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي».

ب ـ وبعد ظهور «الديوان» بسنتين ظهر كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة (سنة ١٩٢٣) وهو سلسلة مقالات نقدية كان صاحبها قد أذاعها أو أذاع كثيراً منها في الصحف وكانت مقالات نقدية جريئة نَحَتْ نحواً جديداً في توجيه النقد والأدب العربي. ومنها مقالة خص فيها شوقي بكثير من النقد اللاذع[٥]، حلّل فيها المؤلف قصيدة شوقي البائيّة التي نظمها حال رجوعه من المنفى.

وَبِظهورِ الغربال ضمت الحركة الرومنسية الجديدة[٦] جناحيها في المشرق والمغرب لتضرب شاعرية شوقي. وكانت المدرستان تتبادلان التحايا وتهنىء الواحدة الأخرى في عدائها لشوقي..

جـ ـ وفي الوقت نفسه انضم الدكتور طه حسين إلى هذا الحلف الديواني المهجري في هجومه على شوقي ونَقَدَ شوقي في سلسلة من المقالات ظهرت في سنتي ١٩٢٢ ـ ١٩٢٣ جُمعت في الثلاثينات في كتابه

---

(٥) بعنوان «الدرّة الشوقية» أنظر الغربال، بيروت، ١٩٨١، ص ١٤٥ ـ ١٥٤.

(٦) مع أن شوقي كان من أكبر شعراء الرومنسية الوجدانية في الشعر العربي كما هو مبسوط في هذا الكتاب.

«حافظ وشوقي»[٧]. وكان الاستاذ العميد أعدل في نقده لشوقي من ممثلي الحركة الرومنسية ومع ذلك فقد ترك كثيراً من قُرّائِه والمفتونين بأدبه وأسلوبه في شك من شاعرية شوقي[٨].

وعكس حركة الديوان لم يكن هذا النقد صادراً عن موقف معين من الشعر كما كان نقد العقاد وكما كان نقد نعيمة. بل كانَ خَطَراتٍ تأثرية وعلى أسلوب أستاذه الشيخ سيد بن علي المرصفي.

وقد اشترك في هذه الحملة أحمد زكي أبو شادي ولم يكن بعد قد أسس جماعة أبوللو. وهاجم شوقي في قصيدته الرائيّة «أنا في الشعر لا أجاري هزاره».

وهو الناقد الوحيد الذي ثاب إلى رشده وأنصف شوقي بعدما كتب شوقي مسرحياته. لقد أدرك أبو شادي أن شوقي وقع على ما كانت تطلبه الشعراء فأخطأته في مجال مهم للتجديد[٩].

### ب ـ بعد موته

وما كان الرأي العام الأَدبي والأوساط النقدية لتحفل كثيراً بما قاله هؤلاء النقاد إبان حياة شوقي لو لم تتهيأ ظروف وملابسات كثيرة ومختلفة ساعدت تيار المعارضة والعداء لشوقي على مواصلة الجري ضده حتى بعد وفاته.

---

(٧) هذه المقالات ظهرت في «السياسة». انظر كتاب د. حمدي السكوت ود. مارسدن جونز «طه حسين» في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر في مصر»، ١٩٨٢، ص ٨٥.

(٨) وهو الذي كان يُسِرّ لزكي مبارك أن شوقي كان أعظم شاعر عرفته العربية بعد المتنبي.

(٩) انتخبته جماعة أبوللو رئيساً لها ولكنه كان في تلك الفترة قد أنهكه المرض ولعل ندوباً بقيت في نفسه من رائيَّة أبي شادي، ولو لم يكن الأمر كذلك لشارك أكثر في نشاط الجمعية. ومهما يكن من أمر بشأن علاقته مع أبي شادي فإن غيره من النابهين من أعضاء الجمعية أمثال ابراهيم ناجي وعلي محمود طه كانوا من أشهر أنصار شوقي.

## ١ ـ على الصعيد الأدبي

١ ـ هؤلاء النقاد الثلاثة كانوا عشرين سنة أصغر من شوقي وعُمِّروا طويلاً بَعد وفاته. وكلهم بقوا متمسكين برأيهم وموقفهم من شوقي وكان لهم مقام ونفوذ في الأوساط الأدبية وفي الصحافة والبيئات الجامعية ولهم تلاميذ وحواريون يتعصبون لآرائهم. أما شوقي فقد عدم الأنصار من كبار النقاد وكان أنصاره أفراد مدرسته الشعرية الذين عاصروه وعاشوا بعده مدة من الزمن. ولم يكن واحد منهم ناقداً مرموقاً يستطيع الدفاع عن شوقي بمنطق سليم مقنع لا سيما بعد تغير الذوق الأدبِي ومعه النقد أيضاً(١٠).

٢ ـ ظهور المدارس الشعرية المختلفة والمفاهيم الشعرية الجديدة في فترة ما بين الحربين: وأخفهم على شوقي كان ممثلي الوجدانية، بقايا جماعة أبوللو، أمثال علي محمود طه وإبراهيم ناجي الذين كانوا من مُريدي شوقي. أما غيرهم فكان شديداً عليه وعلى مدرسته. فظهر بين الرمزيِّينَ شعراء ونقاد موهوبون دفعوا عربة الشعر العربي إلى الأمام دفعة قوية ونظموا شعراً لامعاً يخطف سناه الأبصار ولكنهم انصرفوا عن شوقي ومذهبه في الشعر(١١).

٣ ـ هذه المدارس والحركات الشعرية التي ظهرت ما بين الحربين

---

(١٠) لقد أنصفه الدكتور شوقي ضيف في أوائل الخمسينيات في كتابه «شوقي شاعر العصر الحديث» ودافع عنه بجهارة وقوة تحمدان. انظر الصفحات ١٠١ ـ ١٢٤، ٢١٤ ـ دظط وكذلك أنصفه الدكتور طه وادي في كتابه «شعر شوقي الغنائي والمسرحي»، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١.

(١١) وكان هجومهم على بشارة الخوري هجوماً ضمنياً على شوقي ورَدُّ الأول على نقاده يُنتفَعُ به في الرد على نقاد شوقي:

ومعشر حاولوا هدمي ولو عقلوا ... لكان أكثر ما يبنون من أدبي
تركتهم في جحيم من وساوسهم ... ورحت أسحب أذيالي على السحب

العالميتين اختارت الأوزان الخليلية عروضاً لها ولم تهجر القافية الموحدة فكانت ـ على فُرقتها مع شوقي ومذهبه في النظم ـ على صلة وثيقة معه في هذا الركن الأساسي من أركان الشعر. ولكن مسافة الخُلْفِ أو الفرقة زادت بل تحولت إلى قطيعة بعد الحرب العالمية الثانية بظهور حركة الشعر الحرّ الذي فَلَقَ التركيب الذري للنظم العربي. فكانت الثورة في الشعر العربي في الشكل والمضمون والعروض واللغة الشعرية. وظهرت القصيدة الجديدة أو الحديثة بشكل قوي ومقنع واجتاحت الساحة الشعرية العربية من الخليج إلى المحيط وتجاوبت مع حاجات العصر وأزماته على كل الأصعدة. واكتسبت شرعية قوية بتوفر المواهب الشعرية والنقدية عند أصحاب الشعر الجديد وكان هذا أقصى ما وصلته القصيدة العربية في ابتعادها عن شعر العمود الذي يمثل ذروته شوقي. وهذا أدى إلى كثير من الأزورار والإعراض عنه وعن شعره.

## ٢ ـ على صعد أخرى

وزاد في كسوف شمس شوقي الأحداثُ الجسام التي حلت بالعالم العربي في هذه العقود الخمسة التي انصَرَمَت منذ وفاته، وأهمُّها الحرب العالمية الثانية والقضية الفلسطينية وما استتبعته هذه الأحداث من زلازل وأعاصير اجتاحت العالم العربي وأطاحت بكثير من النظم السياسية وخلقت مجتمعاً بل مجتمعات جديدة أبعدت أهلها عن شوقي وعالمه وشعره. اندكت ثلاثة عروش وظهر الشعب كقوة سياسية كبيرة وبُوعِدَ بين القارىء العربي وبين شاعر القصور والملوك والأمراء وفيما يلي أمثلة على هذه الفرقة والمباعدة.

١ ـ كان شوقي داعية للخلافة والجامعة الإسلامية ولكن ظهور

العلمانية والقومية العربية أبعد القارىء العربي العلماني القومي عن كثير من الشوقيات التي نظمت في هذا المطلب لا سيما وأن الخلافة كانت تركيّة عثمانية في أسرة وشعب ناصبته القومية العربية العداء إبان العهد الحميدي.

٢ ـ وكما أن «علويّات» شوقي بعيدة عن مصر الثورة كذلك الأمر في «تركيات» شوقي في بلاد الشام بسبب الفرقة بين القوميتين ـ العربية والتركية ـ زمن عبدالحميد والحرب العالمية الأولى، تلك الفرقة التي ازدادت بعد سلخ سنجق الاسكندرونة عن سوريا، الأمر الذي لا يحبِّب القارىء العربي في تركيّات شوقي لا سيما في مصطفى كمال.

٣ ـ وقد احتلت القضية الفلسطينية المقام الأول في اهتمام العرب في العقود الثلاثة الأخيرة ـ في فترة ما بعد الحرب. ولكن شوقي لم ينظم في القضية الفلسطينية ولو فعل لكان لشعره صدى في القارىء العربي مُشبِهٌ في دَويّه لذلك الصدى الذي تركته «دمشقياته» في القارىء السوري والعربي في الأربعينات وسوريا تطالب وتكافح لاستقلالها بعد الحرب العالمية الثانية.

هذه أطراف من الاعتبارات البعيدة عن دائرة الأدب والشعر التي أسهمت في النيل من شوقي وإقصاء القارىء العربي عن شعره ويمكن أن تضاف إليها الأمور التالية: ـ

١ ـ نتيجة لهذا كله اضطربت صورة شوقي واختلت مكانته عند مؤرخي الآداب العربية، الأمر الذي قاد هؤلاء المؤرخين إلى إفراد صفحات قليلة عنه في مؤلفاتهم لا تتناسب مع مقام رأس شعراء الإحياء. وهذا بدوره زاد في بلبلة الطلاب والقراء وفهمهم لمكانة شوقي لا سيما وأن مُعجم جماعة الديوان النقدي المعادي لشوقي أصبح

سارياً في هذه الكتب التي تصف شوقي بأنه إمام المقلدين.

٢ ـ كما أن المنتخبات والمختارات التي توضع بين أيدي الطلاب والقراء لا تنصف الشاعر الكبير كل الانصاف فهي تنسى كثيراً من روائعه وتقدم نماذج شعرية بعيدة عن مشاكل الحياة المعاصرة وقلما تُدرج نماذج غنائية من مسرحياته[١٢] وهي التي تحتوي خير غنائياته. كل هذا أدى إلى تزهيد القارىء في شعر شوقي.

٣ ـ وأخيراً لم تنصف دور النشر والطباعة أعمال شوقي الأدبية. فهذه ليست كاملة ومنها المفقود حتى من المكاتب والمكتبات أمثال «عذراء الهند» و«دل وتيمان»[١٣] و«شيطان بنتاءور» والمنشور المطبوع منها غير محقق تحقيقاً علمياً صحيحاً وينقصها تثبيت القصائد الزمني وشرح الغوامض اللغوية والتاريخية. كل هذا يزهد القارىء حتى الباحث الشوقي في سلوك شعاب الدراسات الشوقية. هذا فضلاً عن الطبع السقيم الذي اتسمت به الشوقيات وهو لا يجذب الطالب والقارىء الذي تعود على قراءة الشعر الحديث معروضاً بحلَّة أنيقة جذابة.

## طريق العودة

طريق العودة إلى شوقي مراحلها الرئيسية ثلاث:

١ ـ الرد التفصيلي الشامل على النقد الذي وُجِّه إلى شوقي لا سيما في العشرينيَّات والثلاثينيَّات لحسم أمر هذه المعركة التي استعرت منذ نصف قرن. لقد ظهرت ردود على هذا النقد ولكنها كانت في شكل مقالات قصيرة أو فصول تضيع في الكتب العامة التي تؤلف هذه

(١٢) أنظر على سبيل المثال كتاب أدونيس وخالدة سعيد، «أحمد شوقي» سلسلة ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢، والمختارات جيدة ولكن كلها مأخوذة من الشوقيات.
(١٣) نشرت «دل وتيمان» مؤخراً مسلسلة في مجلة الاذاعة والتليفزيون التي تصدر في القاهرة.

المقالات والفصول جزءاً منها بينما يبقى النقد الموجه ضد شوقي قائماً في كتب مستقلة «كالديوان» و«حافظ وشوقي» مقصورة على النقد أو مركزة على شوقي ومدرسته. وهذه الكتب المعروفة والتي تحمل أسماء هؤلاء النقاد الكبار المرموقين كفيلة بإبقاء هذه السحابة القائمة التي أظلت شوقي طوال هذه السنين قائمة تُلقي ظلَّها الثقيل على إنجاز الشاعر الكبير.

٢ ـ إعادة تقويم الشاعر الكبير على الأسس التالية:

أ) تبيان أن شوقي لم يكن رائد شعر عصر الإحياء فحسب بل كان أيضاً تاج عصر العمود العربي الإسلامي كله، ذلك العصر الذي انتهى في العشرينيات بإلغاء الخلافة كما هو مبسوط في فصل من فصول هذا الكتاب. وتقويم شوقي الصحيح في هذا الإطار يتمّ على يد ناقد لا يعنى بالدراسات النصية فقط ولكن بالمنظور التاريخي الأدبي ومسيرة قافلة الشعر العربي الطويلة.

ب) لقد حمل شوقي لواء الإحياء ولواء التجديد في الشعر العربي حوالي أربعين سنة ـ وهي حقيقة ينساها النقاد أحياناً لا سيما الذين تأثروا بالمعجم النقدي الجائر الذي اصطلح عليه نقاد شوقي في العشرينيات والثلاثينيات فطمسوا بذلك معالم التجديد الكثيرة التي أقامها شوقي على طريق الشعر العربي. ولكن تجديد شوقي كان تجديد تطور لا تجديد ثورة بعد اصطدامه حوالي سنة ١٨٩٠ مع الذوق الخديوي، الأمر الذي جعل شوقي شاعر المسار المعدل وصاحب التجديد المرحلي في تاريخ الشعر العربي الحديث في قطاعاته الكبيرة والمختلفة. ويبدو إنجازه في التجديد في حجمه الصحيح عندما يذكر

الناقد أن شوقي ليس من مواليد عام ١٨٨٩ ولكن من مواليد جيل سابق[١٤].

جـ) وأخيراً وليس آخراً يجب نشر الأعمال الشوقية ـ الشعرية منها والنثرية ـ كاملة محققة تحقيقاً علمياً صحيحاً ومطبوعة بشكل لائق يسهل قراءتها على المتلقي[١٥].

## ملحق

هذه الفترة (في العشرينيات والثلاثينيات) تسجل مرحلة مهمة في تطور النقد العربي ولها قيمتها وفائدتها في تاريخ هذا التطور. ولكنها لا تنصف الشاعر الكبير الذي كان في دوره الثالث قد شب عن طوق الإحياء وعبر جسره إلى شاطىء التجديد في الشعر العربي ـ ذلك الشاطىء الذي حاول أن يعبر إليه قبل أكثر من ثلث قرن حوالي ١٨٩٠ ولكن عَدَتْ دون ذلك عوادٍ وإذا به في هذا الدور الأخير في العشرينيات من هذا القرن يظهر على أفقين ككوكب الفجر الجديد.

أولاً : الأفق الرومنسي/الوجداني إذ تفجرت في هذا الدور ينابيع الغنائية والوجدانية في شاعرية شوقي وحقق ما كان أراده عند رجوعه من فرنسا قبل ثلث قرن وما أخفق فيه ناقدوه الذين نظموا ما يمكن أن يدعى «شعر النقاد»[١].

ثانياً: الأفق المسرحي الذي سد فيه شوقي فجوة موحشة في تاريخ

(١٤) كان شوقي ينظم المسرحية في باريس عندما كان العقاد ابن (سنتين) في أسوان.

(١٥) بدأ بهذا العمل الجليل الأستاذ ابراهيم الابياري ونرجو أن يُلْحِق الأستاذ فهرساً يظهر الترتيب الزمني لنظم شوقي لكل قصائده في الشوقيات. وَطبعت الهيئة المصرية العامّة للكتاب المسرحيات والحكايات بشكلٍ أنيق.

(١) كما وصف العقاد شعر الذين جاءوا قبل البارودي «بشعر العروضيين».

الشعر العربي عندما طلع عليه بمسرحياته العديدة منها ثلاثة باقية ما بقيت العربية.

ومع ذلك فقد مَرَّ نُقّاد شوقي بهذا الاتجاه عن عُرْضٍ وآثروا النيل منه ومن شاعريته في مواطن ضعف وهَفَواتٍ لا يسلم منها كبار الشعراء في كل زمان وفي كل مكان.

كانت أشد الحملات ضراوة على شوقي وأبعدها في النيل منه ومن شاعريته حملة العقاد وقد رد عليه الكثيرون ولعل خير هذه الردود وأقربها وأدناها أتّصافاً بالموضوعية والاتزان هو رد الدكتور شوقي ضيف[٢].

وفي إطار هذا الفصل عن عواصف النقد الجائر تجدر إضافة بعض الملاحظات الى ما قاله الدكتور ضيف في هذا الموضوع.

١) احتل «الديوان» المكان البارز في ردود أنصار شوقي على العقاد مع أن الكتاب الذي نال من شوقي أكثر من «الديوان» كان «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» الذي ظهر بعد وفاة شوقي[٣]. لقد كان هذا الكتاب أدق من «الديوان» في النيل من شوقي وأسرى فعالية لما تضمنه من نقد جائر أبدع مؤلفه في إخفاء تحامله وجوره بإعطاء الكتاب عنواناً وبنيةً توحي إلى القارىء الساذج أو اللاَّهي بالموضوعية بما ضمنه من الآراء النقدية السديدة إلا في حق شوقي. فعلى الرغم من الهدوء الذي يسود نبرة هذا الكتاب بالنسبة إلى الديوان، كان هذا الكتاب جملة وتفصيلاً شر ما كتب العقاد عن شوقي وكان هدفه الرئيسي الترخيص من مكانة شوقي وقيمته. لقد جمع بينه وبين

(٢) أنظر حاشيَة (١٠) من هوامش فصل العواصف.
(٣) انظر القول التفصيلي في هذا الكتاب في الفصل عن «شوقي: رأس شعراء الاحياء».

النَكِرَاتِ الشعرية أمثال علي الليثي وعبدالله نديم وأوحى إلى القارىء أن شاعر العمود الأكبر ما كان إلا رأس طبقة من المقلدين والمزيِّفين الذين انتهت حياتهم ودورهم بموت كبيرهم سنة ١٩٣٢. فهم ينتمون ليس إلى مدرسة لها شعر باق على الأجيال ولكن إلى جيل انقرض في أواخر الثلث الأول من القرن العشرين وذلك الذي دعاه المؤلف «بالجيل الماضي».

٢) ويلاحظ في موقف العقاد من شوقي تحامل رافقه طوال حياته. لقد حاول إنصافه في سنة ١٩٥٨ في مهرجان أقامته الجمهورية العربية المتحدة في ذكرى شوقي[٤] ومع ذلك فنحن نجنح إلى الظن أنه كان مدفوعاً إلى هذا بالوضع السياسي الذي كان عليه العالم العربي في تلك الفترة وليس بقناعة فكرية. ويؤيد هذا القول مقال له ظهر سنة واحدة قبل إنعقاد المهرجان في مجلة الهلال[٥] عندما تحدث عنه كإمام مدرسة «التقليد المبتكر أو التقليد المستقل» ثم فَجَأَ القارىء بمحاولة لإنصاف شوقي الذي عرَّاه من «الشخصية» في شعره وأعلن اكتشاف «الباب الوحيد الذي يحسب من شعر الملامح الشخصية بين سائر الأبواب» وأن «ذلك الباب هو باب القصائد الفكاهية» ثم ردَّد إيمانه بأصالة شوقي في هذه القصائد الفكاهية «التي لصقت بالديوان كأنها نافلة فيه» مع أنها «قد حَلَّت منه في محل أصيل لا غنى عنه لإنصاف شاعرية الشاعر» وعندما ينظر القارىء بعد هذا التشويق إلى الأمثلة التي ساقها المؤلف على هذه القصائد الفكاهية يرى أن أكثرها «محجوبيّات» عن سيارة الدكتور محجوب وعن براغيثه!!!!

---

(٤) انظر كلمته في «مهرجان أحمد شوقي» القاهرة، ١٩٦٠، ص ٥ ـ ٨.

(٥) أنظر مقالة «شوقي في الميزان بعد خمس وعشرين سنة». مجلة الهلال. اكتوبر، ١٩٥٧، ص ٨ ـ ١٢.

٣) ولم يؤكد الذين ردوا على العقاد العامل الذاتي في جوره على شوقي وهو أمر تبيانه يُوهن نقد العقاد لشوقي ولا يسمه بميسم الموضوعية ولكن بميسم الذاتية. فبين هؤلاء النقاد الثلاثة الكبار - أي العقاد وطه حسين وميخائيل نعيمة - كان الأول هو الوحيد الذي كان يطمع في زعامة الشعر المصري والعربي لعهده وبالسبق في ميدان التجديد الذي كان يأمل أن يكون جواده الذي لا يُلْحَق. وهذا أمر واضح من نشره مجموعتين من الشعر أثناء الحرب العالمية الأولى لما كان شوقي منفياً في اسبانيا. فيبدو أن العقاد شعر أن الساحة الشعرية العربية قد خلت من فحلها شوقي الذي ظَنَّه سيبقى بعيداً نائياً عن مصر وزعامة الحركة الشعرية وأن هذه الساحة قد تهيأت له. لكن عودة شوقي بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى صدعت كل هذه الآمال وفاجأت العقاد مفاجأة غير سارة فكانت هذه الفصول التي تفيض بالكراهية لشوقي ومذهبه في «الديوان» وما صدر بعدها من نقد، على الرغم من ظهور شوقي كشاعر وجداني كبير يحقق مطالب الرومنسية/الوجدانية ومُثُلَ مدرسة الديوان خيراً منها ويُسهمُ في توسيع الساحة الشعرية العربية بمسرحياته. كل هذا يَسِمُ العقاد بالتحامل لأنه واكب هذه الفتوح الشعرية التي كان يقوم شوقي في هذا العقد الأخير.

# الباب الثاني

## دور التهيؤ والاستعداد

# المكِّونات والمؤثرات

لم يكن شوقي شاعر عصره فحسب بل كان أيضاً ظاهرة أدبية فريدة لمعت في سماء الشرق العربي حوالي أربعين عاماً بعد رجوعه من فرنسا والتحاقه بحاشية الخديوي عباس حلمي سنة ١٨٩٣. وهذا الفصل يركز على دراسة المكِّونات والمؤثِّرات والعوامل الفعَّالة والتيارات التي فعلت فعلها في موهبته الكبيرة في السنوات التي سبقت ظهوره كشاعر العزيز. وغنيٌّ عن البيان أن هذه كلها لا تفسر الظاهرة الشوقية فهذه عبقرية ولكنها تلقي الأضواء الكاشفة على تكوينها ونموها واكتمالها.

## البيت والأسرة

وُلد شوقي بباب اسماعيل غير بعيد عن «صيدليته الذهبية» وهذا الميلاد شده إلى القصر شداً فقد كانت علاقة أسرته بالبيت المالك أباً عن جد أهم عامل في تطوره. وإن كانت هذه العلاقة قد ألجمت شاعريته في بعض المجالات وعدَّلت مساره الشعري كما هو معروف إلا أنها كانت السبب في إرساله إلى العالم الخارجي ـ فرنسا ـ ثم جعلته شاعر القصر عند رجوعه وهيأت له كثيراً من الأسباب لتنمية شاعريته وهي أمور لم تتهيأ لغيره من شعراء عصره.

وكان شوقي ينحدر من أسرة تتكلّم التركية في المنزل وأَصهر أيضاً إلى أسرة تنحدر هي الأخرى من أصل تركي فكانت معرفته بهذه اللغة وثيقة. وقد أعانته هذه المعرفة كثيراً في حياته السياسية والاجتماعية والأدبية فقد حبَّبته إلى المالك في عابدين الذي كان أيضاً يتكلم التركية وسهلت له التنقل بين القاهرة والآستانة والاتصال بالأوساط التركية في العاصمة كما أنها فتحت له أبواب أدب إسلامي آخر وهو الأدب التركي فأفاد منه ومن اتصاله بشعراء الأتراك المعاصرين له وبالحركات الأدبية في الآستانة التي كانت رياح التجديد قد هبت عليها.

وكانت تجري في عروفه دماء متعددة الجنسيات. وقال في مقدمته «للشوقيات» أنا إذاً عربي تركي يوناني، جركسي.. أصول أربعة في فرع مجتمعةً (ص ١٥) ويمكن أن يضاف إليها الدم الكردي فهو يقول في الصفحة السابقة لهذا الاقتباس «سمعت أبي رحمه الله يرد أصلنا إلى الأكراد فالعرب». وأسرار الوراثة كثيرة وغامضة ولكن هناك الذين يقولون إن تعدد الأصول العرقية يفسر النبوغ إلى حد ما أو يساعد على تفسيره. ولعل اجتماع الأعراق والأجناس الأربعة (التركي والكردي والجركسي والعربي) في شوقي زادت من إسلاميته وانتمائه إلى الأخوّة والجامعة الإسلامية التي عكسها في شعره وربمًا كان للعرق اليوناني فيه أثر في انفتاحه لحضارة اليونان وذكرها بالخير وإشارته إلى شعرائهم كهومير كأنه يرى بينه وبين هؤلاء الشعراء اليونانيين نسباً.

## المدارس المصرية

درس شوقي في المدارس المصرية المدنية فقد دخل مكتب الشيخ صالح وهو في الرابعة ومنها انتقل إلى المبتديان فالتجهيزية وقد أتم دراسته في هذه وهو في الخامسة عشرة من عمره سنة ١٨٨٥.

وبعد هذه المرحلة الثانوية دخل مدرسة الحقوق حيث درس فيها سنتين ثم دخل قسم الترجمة فيها عندما أنشيء وأقام به سنتين منح بعدها الشهادة النهائية في فن الترجمة سنة ١٨٨٩.

هذه الدراسة في مدرسة الحقوق أرست قواعد ثقافة شوقي والأسس التي قامت عليها شاعريته كما أنها زودته بمفتاح كبير كان لا بد منه لإتمام دراسته الجامعية في فرنسا.

١ ـ هنا في مدرسة الحقوق تمكّن شوقي من سلطانه على اللغة العربية وعَشِقَ الفصحى فقد تلقاها عن خيرة الأساتذة الأزهريين: محمد البسيوني البيباني وحسين المرصفي وحفني ناصف[1] وذكر ذلك في تحيته للأزهر الشريف:

ما ضرّني أن ليس أفقك مطلعي وعلى كواكبه تعلمت السرى

ومن هؤلاء أشربت عروقه حب الفصحى التي بقيت أداته اللغوية يدافع عنها طوال حياته في شعره كلغة التراث الشعري ولغة الإعجاز القرآني وهي هي التي أصبحت موضع جدل ونقاش في الساحة النقدية الحديثة والمعاصرة.

٢ ـ وفي هذا الطور أيضاً درس الأدب العربي شعراً ونثراً على ذلك الأستاذ اللامع الشيخ حسين المرصفي[2] الذي وصفه شوقي بقوله إنه

---

(١) يشير شوقي في مقدمة الشوقيات إلى «أستاذي الشيخ عبدالكريم سلمان» (ص ٨) ويهدي إليه «شيطان بنتاءور» ويقول في الإهداء:

وأنا المقرّ بفضله الذاكر العهد القديم

فهل كان الشيخ رابع أساتذته؟ وجدير بالذكر أنه لا يذكره الذكر الحَسَن في قصيدته «وداع كرومر» الشوقيات، ١/١٧٣.

(٢) انظر كتاب محمد عبدالجواد «الشيخ الحسين بن أحمد المرصفي»، ط. دار المعارف، ١٩٥٢. وانظر أيضاً الملحق عن الشيخ سيّد بن علي المرصفي.

«أستاذي الوحيد الذي أعد نفسي مديناً له» وقرأ عليه (الكشكول) لبهاء الدين العاملي. والمرصفي هو صاحب (الوسيلة الأدبية) الكتاب الذي كان يجلُّه شوقي ويعتبره جامعاً لكل ما يحتاجه الأديب. «كتاب ورجل»، هاتان الكلمتان تختصران الأثر العظيم الذي كان لحسين المرصفي «والوسيلة الأدبية» على الشاعر الفتي في هذا الطور. وهذا الأثر شده إلى التراث العربي الإسلامي بقوة وأبقاه شاعر التراث إلى آخر أيامه.

٣ ـ وقد أفاد كثيراً من دراسته للحقوق والعلوم السياسية في شعره. ولم يمارس شوقي الحقوق بعد دراستها ولكنه مارسها في شعره وكان ذلك على وجهين: الأول في إمداد قصائده السياسية بالفكر القانوني الناضج الناجم عن فهم وإدراك واسع للقضايا السياسية التي واجهت بلده وهذا ما يميِّز قصائده عن قصائد معاصريه التي كانت تغلب عليها النبرة الخطابية. والثاني في تركيب الشوقيات وبنائها فهي خطابُ محام يرافع في محكمةٍ للعدل. هكذا كانت اللاميّة في كرومر[٣] والبائيّة في اللورد أَلَّنبي حيث يجتمع التياران السياسي والقانوني ويسيطران على بناء الشوقيتين.

٤ ـ وفي هذا الطور أيضاً كان الحدث الكبير في حياة شوقي الذي كان قد أتقن لغتين شرقيتين إسلاميتين العربية والتركية[٤]. وكان هذا الحدث تعلمه الفرنسية وإتقانه لها وهذه اللغة فتحت له كوة أشرف منها على عالم واسع جديد. لقد كسرت الفرنسية الطوق اللغوي الشرقي الذي كان شوقي يتحرك في إطاره وكانت الوسيلة إلى إرساله إلى أوروبا ليتلقى العلم في جامعات فرنسا.

(٣) الأمر الذي دفع حافظ ابراهيم أن يصفها بأنها مقالة سياسية.

(٤) انظر الملحق عن شوقي والفارسية.

ومع أن الشيخ حسين المرصفي كان أستاذه الملهم إلا أن شخصيتين أخريين كان لهما أثرٌ غاية في الأهمية على شوقي وهما محمد البسيوني الذي كان ينظم المدائح في الخديوي توفيق ويعرضها على شوقي ليصلحها له، وعلي الليثي نديم الخديوي وشاعره وصديق والد شوقي. فهذان الرجلان أذكيا في شوقي الرغبة الشديدة في أن يتصل بالأمير ويصبح شاعره وهكذا كان. فقد أتصل شوقي بالخديوي توفيق ومكث في معيته في الفترة ١٨٨٩ ـ ١٨٩١ ثم أرسله ليدرس في فرنسا فكانت هذه فترةً ذات خَطَر في حياة شوقي إذ وصلته بالقصر وكانت هذه الصلة أساساً لإرساله في بعثة إلى فرنسا.

## الجامعات الفرنسية

مكث شوقي في فرنسا ما يقرب من ثلاث سنوات من يناير ١٨٩١ إلى نوفمبر ١٨٩٣ درس في خلالها في جامعتين ـ مونبلييه وباريس ـ وكان هذا الدور الجامعي الفرنسي في إعداده هو الدور الحاسم الذي مَيَّز شوقي عن كل معاصريه من شعراء الإحياء والعمود الذين كانوا يتحركون في مدار مغلق من الأدب العربي أو الشرقي كالبارودي وحافظ ابراهيم وهو الذي مكنه من القيام بالتجديدات الكثيرة التي جعلته رأس شعراء الإحياء ورأس شعراء العمود العربي كله. وتتلخص المؤثرات والعوامل الفعالة في هذا الدور فيما يلي: ـ

١ ـ الأدب الفرنسي: كانت المدرسة الرومنسية هي المدرسة ذات الأثر الأكبر على شاعرية شوقي وقد عَبَّر عن ذلك وعن غرامه بثلاثةٍ من أصحاب هذا المذهب، هوغو وموسيه ولامرتين، عندما قال: «ولقد كدت أفني هذا الثالوث ويفنيني» ولاحظ النقاد أن شوقي لم يتصل بالمجددين من شعراء عصره في فرنسا أمثال فرلين ولكنه رجع

إلى الذين أصبحوا جزءاً من التراث الفرنسي أمثال الشعراء الثلاثة الرومنسيين ولكن هذا لم يكن غريباً على شاعر التراث العربي والذي كان عنده استعداد طبيعي لتقبل هذا الثالوث. وإلى تأثره بهؤلاء الشعراء الرومنسيين كان هناك أثر للافونتين صاحب الحكايات التي أدارها على ألسنة الحيوان كما يذكر هو في مقدمة الشوقيات حيث يقول «وجرَّبت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير» (ص ٩).

إذن هذا الأدب الفرنسي(٥) فتح له آفاقاً جديدة واسعة أثرت شاعريته كما وأنَّ معرفته بالفرنسية كانت مفتاحاً لتعرفه على الأدب الأوروبي المترجم إلى اللغة الفرنسية.

٢ ـ باريس: والعاصمة الفرنسية نفسها لم تكن أقل أثراً على شوقي من الأدب الفرنسي ولعلها كانت أكبر أثراً فقد كان في الشعر العربي ما يشبه شعر الرومنسيين الفرنسيين ولكن لم يكن فيه المسرحية الشعرية. وهنا تبدو أهمية باريس في مسارحها الشهيرة التي كانت تعرض التمثيليات باستمرار والتي كان شوقي يرتادها وإن أنكر بعض النقاد أن يكون شوقي ضليعاً بلغة المسرح الفرنسي الكلاسيكي أو أن يكون تعمق دراسته. غير أن غشيانه دور المسارح الباريسية لا ينكر وكذلك أثرها عليه وهذه كانت نعمة باريس الكبرى عليه وهبتها: اهتمام شوقي الشديد بالمسرح الشعري(٦) وكانت ثمرة هذا الاهتمام

---

(٥) كُتِبَ الكثير عن هذا الموضوع ولذلك فقد قصرت الكلام عنه بإيجاز على ما له مساس بهذا الفصل. وهناك إشارات في فصول أخرى من هذا الكتاب عن علاقة شوقي بالأدب الفرنسي منها الملحق عن هوغو في آخر هذا الفصل وكذلك قضية تأثره بلافونتين وهي مبسوطة في «ملخص أعمالي في المؤتمر» في هذا الكتاب.

أولى مسرحياته التاريخية «علي بك الكبير» والتي نظمها وهو في باريس وكانت هذه المدينة هي الموحية لهذه المسرحية.

ومع أن الخديوي توفيق أعرض عن هذه المسرحية وبذلك عدل مسار شوقي الشعري إلا أن هذا الأثر الباريسي في شوقي كان باقياً لأن شوقي لم ينس المسرحية الشعرية وعاد إليها في أخريات عمره عودة قوية أثْرَت الشعر العربي وجعلت من شوقي رائد المسرح الشعري الكبير في الأدب العربي.

وكان لباريس أثرها العميق في نفس شوقي كمدينة الفن الكبرى في أوروبا. فبالإضافة إلى المسرح كانت الموسيقى ومعها النحت والتصوير مزدهرة في مدينة النور الأمر الذي أوحى إلى شوقي أهمية الالتفات ليس إلى الشعر فحسب بل إلى كل الفنون الجميلة الشقيقة. وهكذا رجع شوقي من باريس وعنده فهم وإدراك واسع لوحدة الفنون ومكان الشعر فيها فأصبح راعياً لها في القاهرة ومصر مع اهتمام خاص بالموسيقى والغناء والمسرح وقد زاوج بين هذه وبين شعره وهذا ما يُميِّزه أيضاً عن شعراء عصره.

٣ ـ الأسفار والتجارب ورحلة شوقي في طلب العلم عادت عليه بنفِع كبير في إكتساب تجارب صادقة نتجت عن مُعايشته لمجتمع غربي جديد عليه. فقد عايش الفرنسيين في بلادهم مدة طويلة وزار انجلترا. كل هذا عمَّق فهمه للمجتمع الشرقي والمصري الذي نقده نقداً مُفَصَّلاً حادّاً مخلصاً في «شيطان بنتاءور».

---

(٦) ونصح الطلاب المصريين الذين كانوا في طريقهم إلى أوروبا لطلب العلم بغشيان المسارح، الشوقيات ٤ / ٧٠.

كما أن الرحلة في طلب العلم جعلته يذرع البحر المتوسط من جنوبه الشرقي إلى شماله الغربي وهو سفر أعاده شوقي كثيراً طوال حياته فقد اكتشف أهمية الأسفار في توسيع أفق الشاعر وتلوين إنتاجه وأصبح بحق شاعر البحر الأبيض المتوسط غير مدافع وسندباد الشعر العربي كله.

إذن دور التهيؤ والاستعداد هذا كان على فترتين، الأول فترة المدارس المصرية من سنة ١٨٨٥ إلى سنة ١٨٨٩ والثانية فترة الجامعات الفرنسية من سنة ١٨٩١ إلى ١٨٩٣. وبهذا تمَّ تكوين شوقي فقد أمدّته المدارس المصرية بالتراث العربي الإسلامي وأمدته الجامعات الفرنسية بالتراث الغربي لا سيما الفرنسي منه. وعلى أهمية التراث الغربي الفرنسي في تكوين شوقي بَقِيَ التراث العربي الإسلامي الذي أصَّله فيه الشيخ حسين المرصفي هو الأساس الذي لا يتحول في عالم شوقي الفكري والذي رفده من خارج المدارس المصرية أيضاً تياران قويان: الأول تيار الوطنية والقومية المصرية الذي أذكاه الاحتلال الانجليزي سنة ١٨٨٢ والثاني التيار الإسلامي تيار الجامعة الإسلامية الذي حمل لواءه جمال الدين الأفغاني. وهكذا صار المحوران الرئيسيان في وعي شوقي: الإسلام بأوسع معانيه قديماً وحديثاً وكذلك مصر، تاريخها وحياتها القومية، وعلى هذين المحورين مصر والإسلام وقف شعره وشاعريته طوال حياته.

وقد اكتفى شوقي بما وعاه من التراث الغربي في فرنسا في هذه الفترة ولم يضف إلى الرومنسية الفرنسية والتراث المسرحي شيئاً يذكر طوال حياته الأدبية بعد عودته من فرنسا. وكأنه شعر أن لا حاجة له إلى غير ذلك، فعندما رحل ثانية إلى أوروبا وأقام هناك من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩١٩ عاش حياة ثقافية مغلقة عن الآثار والتيارات الأوروبية

الأدبية في اسبانيا[٧] يهيىء لعودته وعودته القوية إلى المسرح الشعري في بلده. صار شوقي شاعر التراث الكبير في الشعر العربي فقد كـان هذا أساس ثقافته وكان فهمه للتراث الغربي الفرنسي فهم شاعر يـريد أن يأخذ منه بحيطة وحذر ما يلائم شعر التراث العربي الذي كان يجله ولا يعدل به تراثاً آخر[٨]. وجدير بالذكر أن دور التهيؤ والاستعـداد هذا شهد نشاطاً شعرياً خلّاقاً عند شوقي فقد كان ينظم في هاتين الفترتين وفي الثانية بـدأ يتلمّس سبل تجـديد الأدب العـربي تحت تأثـير الأدب الفـرنسي بتـأليف المسـرحيـة والنّـظم في أسلوب جـديـد من الشعـر الوجداني. ولكنه لمس أيضاً فتوراً من الخديوي الأمر الذي كان له أكبر الأثر في حياة الشاعر الأدبية بعد رجوعه إلى القـاهرة فقـد عدل هـذا الفتور مساره الشعري في الأربعين سنـة من العمر التي كتبت لـه بعد عودته من المنفى. ومع ذلك فقد أفلح في القيام بالتجديـدات الكثيرة التي أرادها في إطار هذا المسار المعدل والتي أعدّته لها تلك السلسلة من المكوِّنات والمؤثِّرات الفريدة التي لم تتهيأ لغيره من شعراء عصره.

## ملاحق

هذه ملاحق لها مساس بهذا الفصل عن المكوِّنات والمؤثِّرات: الأربعة الأولى منها تتعلق بالتراث العربي الإسلامي والأثنان الأخيران بالتراث الغربي.

(٧) أنظر مقال الدكتور محمـود علي مكي: «الأنـدلس في شعر شـوقي ونثره» في مجلة «فصـول»، المجلد الثالث، العدد الأول، اكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٢، ص ٢١٣ ـ ٢١٤.

(٨) انظر مقدمته الشعرية لديوان خليل شيبوب: الفجر الأول: الشـوقيات المجهـولة ٢ / ١٧٢ ـ ١٧٣.

## حسين المرصفي

لما كانت دروس المرصفي[1] أكبر مؤثر[2] على شوقي قبل ذهابه إلى فرنسا أصبح من الضروري الوقوف عند هذه الكتب التي اقترن اسم الشيخ بها والتي قرأها شوقي وتأثر بها وهي «الكشكول» لبهاء الدين العاملي ثم «الوسيلة الأدبية» وهو من تأليفه وكذلك «الكلم الثمان».

### ١ ـ الكشكول

كان هذا أول كتاب قرأه شوقي في الأدب العربي تحت رعاية المرصفي[3]. جمع فيه المؤلف «شوارد المسائل ونوادر الأدب» وهو موسوعة صغيرة للعلوم والآداب والعلوم الدينية وما يلي تعداد للمواد التي كان لها الأثر في شوقي.

أدرج المؤلف عينيّة ابن سينا المشهورة في النفس والتي عارضها شوقي فيما بعد وكذلك قصة يوسف وامرأة العزيز[4] وهي معروفة في

(١) راجع عن المرصفي كتاب محمد عبد الجواد «الشيخ الحسين بن أحمد المرصفي»، ط. دار المعارف، ١٩٥١، وبه أيضاً فصل قصير (ص ١٣٨ ـ ١٣٩) عن المرصفي الآخر «سيد بن علي المرصفي» أستاذ طه حسين.

(٢) وكان أيضاً مؤثراً كبيراً على محمود سامي البارودي وعبدالله فكري وحمزة فتح الله وقد اسماه محمد عبد الجواد بحق «معلم الجيل» ص ١٠٠، وقد توفي هو وتلميذه عبدالله فكري في سنة واحدة ١٨٩٠.

(٣) انظر د. طه وادي «شعر شوقي» ص ١٩٠ عن رعاية المرصفي له وتعليقه على أولى محاولاته الشعرية. و«الكشكول» كلمة فارسية تعني حقيبة يضع فيها المسافر والصوفي أشياء مختلفة، وأُلِف «الكشكول» في مصر وقد طبع بتحقيق طاهر أحمد الراوي في القاهرة ١٩٦٠ في جزءين بعناية دار إحياء الكتب العربية.

(٤) الكشكول جزء ٢/ ٣٤ . ٣٥ في ٦٣/ ٦٦ وجدير بالذكر أن اسم منجاب قائد الحرب العربي في رواية شوقي النثرية «دل وتيمان» وهو اسم نادر قد يكون شوقي أخذه من الكشكول ١/ ١٩٣ حيث يرد في بيت شعر:

يا رب قائلة يوماً وقد تعبت ... أين الطريق إلى حمام منجاب

القرآن ولكن العاملي ضمنها في كتاب أدبي موجه للأدباء والشعراء، وهذه القصة ـ يوسف وامرأة العزيز ـ تَظْهر مراراً في شعر شوقي. ولعل شوقي أيضاً تعرف على شعر الشريف الرَّضي من المؤلف الشيعي الذي يذكر الشريف أكثر مما يفعل المرصفي في «الوسيلة».

وهناك اقتباس طويل من «المثل السائر» لابن الأثير وكيف أن المؤلِّف اكتفى بالفحول الثلاثة: أبي تمام والبحتري والمتنبي وَوَصفَ خصائصَ وتَفَرُّدَ كلٍّ واحد منهم: المعاني في شعر الأول وحسن السبك في شعر الثاني والحكمة والمثل ووصف الحروب في شعر الثالث(٥). ولا بد أن هذا هدى شوقي وأغناه عَنْ المطالعات الكثيرة في ديوان الشعر العربي الضخم فأوْلَى هؤلاء الثلاثة عناية خاصة تلمساً لإرضاء شعوره بالتفوق على هؤلاء الفحول الثلاثة ولا سيما ثالثهم المتنبي.

ومن أهم ما قدمه «الكشكول» لشوقي كان ولا شك التصوف(٦) فالمؤلف بهاء الدين العاملي ـ طوَّف في فارس وعُرِف بالتشيع والتصوف وولي مشيخة أصفهان زمن الشاه عباس فكان من الطبيعي أن يضمّن كتابه مقاطع صوفية كثيرة(٧).

## ٢ ـ الوسيلة الأدبية

وأهم من «الكشكول» كان «الوسيلة الأدبية»(٨) الذي كان العامل

---

(٥) الجزء الثاني ١٧٨ ـ ١٨٠.

(٦) انظر الملحق الثالث عن شوقي والتصوف.

(٧) انظر فهرست الجزء الأول ص ٤٧٠ ـ ٤٧٢ وفهرست الجزء الثاني ص ٥٠٦ ولكن هناك قصائد كثيرة مدرجة في هذا الجزء لابن الفارض ولكنها ليست مذكورة في الفهرست وهي على الصفحات ٣٥ ـ ٤٠/٢٠٥ ـ ٢٠٨/١٠٧/٢٢٦ ـ ٢٤٥ ـ ٢٤٧.

(٨) ظهرت «الوسيلة الأدبية» في جزءين: الأول وهو الجزء اللغوي طبعة سنة ١٢٨٩ هـ والثاني وهو الجزء الأدبي طبعة سنة ١٢٨٢ هـ والمرصفي مدرس العلوم بدار العلوم الخديوية. والإشارات إلى «الوسيلة» في هذا الفصل هي إلى صفحات الجزء الثاني.

الفعّال في تكوين شوقي التراثي ولهذا تحسن الإشارة إلى المواطن التي كان لها أثرها البالغ في شعر شوقي وشاعريته.

أول ما يلفت النظر في «الوسيلة» أن هذا الكتاب جامع لكل فنون اللغة والأدب ومُغْنٍ للذين يريدون دراسة ديوان الأدب العربي القديم وأطرافاً من الأدب الحديث في عهد اسماعيل في القرن التاسع عشر. فهو عرض سريع وشامل وجذاب لأصول الصرف والنحو والبلاغة بأقسامها الثلاثة ثم العروض والقافية والنقد الأدبي ومختارات جميلة من الشعر. والحديث فيه ليس مقصوراً على الشعر بل يصيب النثر منه حظاً لا سيما الإنشاء والترسل وكان هذا أمراً غاية في الأهمية لشوقي الذي أصبح فيما بعد ليس شاعر الأمير فحسب بل أيضاً عضواً في المعيّة الخديوية ومن كُتّاب القصر. فكانت «الوسيلة» الكتاب الكامل والموجز الجامع لما يحتاجه ويريده شاعر القصر وكاتب القصر.

وفيما يلي تعداد لما وعاه شوقي من هذا الكتاب وكان له الأثر الكبير على مساره الفني:

١) يبدو أن شوقي ذكر بيتاً شعرياً في «الوسيلة» وهو:

حياة بلا مال حياة ذميمة      وعلم بلا جاه كلام مُضيَّع

عندما قرر الدخول في المعيّة الخديوية فإن كان الأمر كذلك يكون لهذا البيت أهمية خاصة في حياة شوقي[٩].

٢) إعجاب المرصفي بالمتنبي معروف لا سيما بكثرة حكمه التي سارت مسرى الأمثال والتي جمعها في صفحات كثيرة (٦٨ ـ ٧٩) «وإذا

---

(٩) ويتم انطباق هذا البيت على شوقي إذا استبدلت بكلمة «علم» كلمة «شعر» فلم يكن لشاعر مال ولا جاه مثل ما كان لشوقي.

كثرت أمثال الشاعر كثرت رُواته»، وإعجاب شوقي بـالمتنبي معروف وكذلك ولعه بالحكمة وضرب المثل.

٣) وكان المرصفي معجباً بشعراء مصر وعلى رأسهم البهاء زهـير وكـذلك كـان شوقي ولا بـد أنه استقى إعجـابه الشـديـد (مقـدمـة الشوقيات، ص ٥) بالبهاء زهير من المرصفي.

٤) وكان للمرصفي نَظَرات في الأوزان الشائعة والأعاريض التي سموها «الفنون السبعة» (ص ١٨٨ وما بعدها) مثل الموالي والتوشيح والدوبيت والزجل.

وتصرُّف شوقي بالأوزان معروف وكذلك محاولته المـوالي والزجـل والتوشيح.

٥) فصله عن كتابة الإنشاء وصناعة الترسـل (ص ٢٠١) وأهمية هذه الصناعة قديماً في ديوان الرسائل المسمى في عهده بـالمعيّة السنيـة كان ولا بد موضع عناية شـوقي. والمؤلف يعدد أسـماء كبار الكتـاب والوزراء لا سيما الشاعرين الكاتبين الكبيرين ابن زيدون ولسان الدين ثم يعود إلى صناعة الكتابـة (ص ٥٧٦ وما بعـدها) فيلخص أصـول الكتابة عند القلقشندي في «صبح الأعشى» ويُعطي نماذجَ من رسائـل الإمام علي وعبـدالحميد بن يحيى الكـاتب ويختم الكلام عن الكتـابة بالحديث عن عبدالله فكري ونمـاذج من رسائله (ص ٦٧٧ ـ ٧٠٣). كل هذا كان له أثر كبير على شوقي الذي كتب لعباس حلمي.

٦) عقد المـرصفـي فصلاً طويلاً عن الحكم والأمثال (ص ٢٠٤ ـ ٢٨٢) ولا شك أن هذا كان له أثر كبير في تـوجيه شـوقي نحوهمـا في شعره ونثره.

٧) يعالج المرصفي حماسة أبي تمام ويورد منتخبات جميلة منها (ص

٢٩٩ وما بعدها) والأرجح أن هذا كان مدخل شوقي إلى هذا «الحماسة».

٨) وأعجِبَ المرصفي بأبي نواس وقدّمه على مسلم بن الوليد لتصرفه في فنون الشعر (ص ٢٦١ ـ ٢٦٢) وعاد إليه واقتبس منه أشعاراً كثيرة (ص ٥٢٢ وما بعدها) كل هذا لم يغب عن بال شوقي الذي أسمى بيته كرمة ابن هانىء.

٩) ولعل الفصل الذي عقده المرصفي عن البارودي كان أهم المثيرات لإنباه شعور التفوق عند شوقي وإذكائه حتى على البارودي وعلى غيره ممن سبقوه. والمؤشر إلى ذلك الشعور هو كثرة المعارضات التي هي مَعْلم من معالم الظاهرة الشوقية. كان المرصفي من أشد المعجبين بالبارودي وشاعريته وهو يثني على جمال السياق[١٠] في قصيدة له ويضمن له قصيدتين عارض بهما أبا نواس مرتين (ص ٤٧٧ ـ ٤٧٩ ، ٤٨١ ـ ٤٨٣) وأُخَرَ عارض فيها الشريف الرضي (٤٨٦ ـ ٤٨٨) وأبا فراس (٤٩١) والنابغة الذبياني (ص ٤٩٤ ـ ٤٩٦) ويذكر تفوقه في بعض هذه القصائد على هؤلاء الفحول.

هذه أطراف من هذا الكتاب الذي وعاه شوقي وكان أهم كتاب في تكوين شاعريته، فقد أعطاه ثقافة عربية لغوية أدبية عامة ووجه ذوقه إلى غير رجعة إلى هذا الاتجاه البياني المحافظ الذي لم يفارقه أبداً. وظل هو وفياً لهذا الكتاب طوال حياته[١١].

---

(١٠) أخذت المعارضات البارودية ستا وعشرين صفحة من الوسيلة الأدبية.

(١١) راجع ما نصح به محمد حسين هيكل في كتاب زكي مبارك «أحمد شوقي»، إعداد وتقديم كريمة زكي مبارك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧، ص ٣٨١.

### ٣ ـ الكلم الثمان

وهذا كُتَيِّبٌ أَلفه الشيخ ونشره سنة ١٨٨١ ومن المؤكد أن شوقي قرأه وأعجب به فهو يشير إليه عند ذكر الشيخ مرصفي «هذا الزمان صاحب الوسيلة والكلم الثمان وأول من علم الهدهد البيان»[١٢].

والكتاب عامر بالحكم السياسية والاجتماعية والأرجح أن المؤلف وعاها عَنْ رفاعة الطهطاوي الذي كتب كثيراً في هذه المواضيع وهو يريد تحديد معاني «الكلم الثمان» لأذكياء الشبان الذين لهجوا بذكرها في هذه الأوقات كلفظ الأمة والوطن والحكومة والعدل والظلم والسياسة والحرية والتربية» (ص ٢). والقسم الثاني من الكتاب يتناول التربية التي يديرها المؤلف على ثلاثة أصول «طهارة الأخلاق والتحقق لمعنى الوطنية وملازمة الحدود الأدبية» (ص ١٥ ـ ٦٧) وفصل الوطنية (ص ٥٨ ـ ٦٠) رائع به الكثير من الآراء السديدة.

وهذا الكتيب يعطي لعلم الشيخ المرصفي بُعداً آخر غير البعد الأدبي المعروف من الوسيلة فيظهر الشيخ كمفكر سياسي وإجتماعي ووطني غيور. ولا شك أن شوقي تأثر بهذا الكتيب القيم وهذا التأثر معكوس في اهتمامه بالتربية والناشئة وفي شعره السياسي الذي تشيع فيه هذه الكلم الثماني[١٣].

---

(١٢) انظر «شيطان بنتاءور» ص ١٥٤.

(١٣) بدأ المرصفي فصله عن الوطن (ص ١٦) بتعريفه أنه «تلك القطعة من الأرض التي تعمرها الأمة» ولعل بيتاً في أرجوزة شوقي «دول العرب» ص ١٦ «وجانب من الثرى يدعى الوطن» هو صدى بعيد لتعريف المرصفي. ويذكر عبد الجواد مؤلفاً آخر للمرصفي هو «دليل المسترشد في فن الإنشاء» كما أن خير الدين الزركلي في الأعلام يذكر له «زهرة الرسائل» ولعل شوقي أطلّع عليها أيضاً.

## رفاعة الطهطاوي

ومع أن حسين المرصفي كان أكبر مؤثر على شوقي إلا أن رفاعة الطهطاوي يجب أن يذكر أيضاً في هذا الموطن فهو المعلم الأول في النهضة المصرية وقد عرف شوقي آثاره مباشرة وبوساطة المرصفي. وفي آثار شوقي النثرية ما يشير إلى معرفته بأعمال الطهطاوي وإعجابه به فقد أشاد بذكره كركن من أركان النهضة المصرية أمام مؤتمر المستشرقين الذي عقد في جنيف[1] سنة ١٨٩٤ ونوه به في آخر مقطعٍ من مذكرات رحلته الأدبية[2] حيث يقول «فذكرتني عبارة الدرويش هذه رجلين عظيمين عزيزين على المصريين كريمين ـ ألا وهما المرحوم رفاعة بك أول من ترجم وعلم بالقلم وبالمغفور له علي باشا مبارك ـ روض المعارف وظلها الوارف».

وكان من الطبيعي أن يتأثر شوقي بالطهطاوي فكلاهما كان من أنصار الأسرة العلوية وكلاهما أرسل في بعثة علمية إلى فرنسا: الأول زمن محمد علي والثاني زمن محمد توفيق وكلاهما واجه الحضارة الغربية وهو على نصيب موفور من الثقافة العربية الإسلامية التي بقيا في دائرتها[3].

وكان من الطبيعي أيضاً أن يكنَّ شوقي لذلك العبقري إعجاباً

(١) أنظر الملحق عن «أعمالي في المؤتمر».

(٢) الموسومة «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» أنظرها في «الشوقيات المجهولة» ١/١٩٦ ومقدمة شوقي لروايته «دل وتيمان» توحي إيحاءً قوياً بأنه قرأ الطهطاوي فالجملة في تلك المقدمة التي يقول فيها «من تخليص التاريخ وتلخيصه» تستحضر عنوان كتاب الطهطاوي المعرف «تخليص الإبريز في تلخيص باريز».

(٣) وكلاهما أيضاً قضى في باريس زمناً وعانى النفي: الأول في السودان والثاني في الأندلس الأمر الذي قوى عندهما شعر الحنين والشعر الوطني: انظر كتاب د. طه وادي: ديوان رفاعة الطهطاوي، ص٦٢.

كبيراً. فمدرسة الألسن التي أُضيفت إليها مدرسة الإدارة وصارت مدرسة الحقوق والتي درس فيها شوقي أربع سنوات كان قد أسسها الطهطاوي وعين أول ناظر لها ثم نصح بإعادة فتحها بعد إغلاقها. وإلى هذا كان شوقي مفتوناً بالنبوغ والعبقرية وذكرهما كثيراً في شعره فلا عجب أن يكون شوقي مفتوناً بالعبقري الأول في تاريخ النهضة المصرية وأن يعتز بمآثره الكثيرة لا سيما وأنه كان مشبهاً له في كثير من آرائه السياسية والاجتماعية[٤] وفي الجمع بين التأكيد على التراث والأخذ بأسباب الحضارة الغربية وإنجازاتها ولكن على الأساس التراثي.

وهذه أهم الأمور التي اشترك فيها الرجلان والتي تأثر شوقي في بعض منها بالطهطاوي.

١) موقفهما من الأسرة العلوية فكلاهما مَدَحَ حكامها وأمراءها وكلاهما كان عنده إعجاب شديد بمحمد علي واسماعيل ومعرفة بمواطن القصور في غيرهم من الأمراء[٥].

٢) واجتمعا أيضاً في القصائد التي نظماها في مدح الرسول وآل البيت[٦].

٣) وكان الطهطاوي- وهو صاحب مفهوم الوطنية الجديد في مصر

---

(٤) ومثل ذلك موقف شوقي من المرأة ونصرته لقضيتها ولكن في شيء من الحذر. وهكذا كان رفاعة فقد دعا إلى تعليم المرأة وفتح أول مدرسة للبنات زمن اسماعيل. ولشوقي مقطع طويل عن المرأة العثمانية والمرأة المصرية في «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» انظر حاشية (٢).

(٥) راجع طه وادي: المصدر السابق ص ١٥٠ ـ ١٨٢ ويضيف المؤلف قصيدتين: واحدة كتبت في محمد علي بالفرنسية (ص ١٨٤ ـ ١٩٨) وأخرى في اسماعيل بالإيطالية (ص ٢٠٩ ـ ٢١٤) وكلتاهما ترجمهما رفاعة إلى العربية ص ١٨٤ ـ ١٩٨/٢٠٩ ـ ٢١٤.

(٦) المصدر السابق ص ١٣٢ ـ ١٤٧.

أول من كتب شعراً وطنياً معبراً عن هذا المفهوم الجديد وكان شوقي شاعر الوطنية الأكبر[7].

٤) وكان الاهتمام بمصر الفرعونية يشكل قطاعاً مهماً من مفهوم دائرة الوطنية الجديد. وقد فطن الطهطاوي له فقد ذكر مصر الفرعونية في كتاباته نثراً وشعراً[8] والأرجح أن هذا كان مصدر إلهام لشوقي عندما نظم في مصر الفرعونية.

٥) ولعل شوقي في نظم رواياته ذوات المغزى السياسي نظر إلى الطهطاوي الذي ترجم مغامرات تلماك لفنلون ففي هذه المغامرات التي وسمها «مواقع الأفلاك في وقائع تلماك» نقد لعباس الأول وعهده.

هذه أطراف من تأثرات شوقي بالطهطاوي ولعل خير ما يجمع بينهما هو القول إن شوقي في تصوره لنفسه كممثل للنهضة المصرية وكركن للتراث العربي الإسلامي وعلى الرغم من تأثره بالآداب والحضارة الغربية كان تلميذاً أو على الأقل كانَ مشبهاً للطهطاوي الذي بقي معتزاً بالتراث مشيداً به في كثير من أعماله الأدبية.

---

(٧) المصدر السابق ص ٨٩ ـ ١٢٢ وأمر آخر هو اهتمامه بالأناشيد الوطنية وقد تفنن الطهطاوي في نظمها ونوع الأوزان والقوافي فهو أبو الأناشيد المصرية التي نظم شوقي كثيراً منها ومنها النشيد المصري من سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٣٥ «بني مصر مكانكم تهيا» وهذا يستحضر أول نشيد وطني مصري وهو الذي نظمه الطهطاوي. وجدير بالذكر أن الأخير ترجم النشيد الوطني الفرنسي «المرسيلييز». انظر المصدر السابق ص ١٩٩ ـ ٢٠٢.

(٨) انظر المصدر السابق ص ١٧ ـ ٦٢/١٨ وأيضاً ص ١٧ حاشية ٢ حيث يرد ذكر رفاعة للفرعون أمازيس. وللطهطاوي قصيدة مهمة في التغني بأمجاد مصر يذكر فيها مصر الفرعونية وسيزستريس أي رمسيس الثاني. انظرها في كتاب الدكتور أحمد محمد الحوفي «وطنية شوقي» (ص٩٦٠) ص ٤٠ـ٤١. أنظر أيضاً مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب.

## شوقي والتصوف

كان تدريس المرصفي «للكشكول» أول عهد شوقي بالتصوف ولكن هذا لم يكن المصدر الوحيد الذي استقى منه شوقي معرفته بالتصوف. لقد عاش شوقي في بلد كانت وما زالت الطرق الصوفية فيه قوية ترى مراكزها قريبة من مَسْجِد سيدنا الحسين ولا شك أن شوقي وَسَّع فهمه ومعرفته بالتصوف بعد دراسته للكشكول وأهم مصادر هذه المعرفة كانت ثلاثة:

أولاً: الغزالي وهذا واضح مما يرويه كاتبه أحمد عبدالوهاب عن اهتمامه بمؤلفات الغزالي وطلبه إليه أن يقرأ له منها[1].

ثانياً: ابن الفارض وهذا كان أقرب من الغزالي إلى شوقي فهو مثله شاعر مصري وقد ذكره شوقي عندما تكلم عن «فارضية الراح»[2] وعارض قصائده وإن لم يسلم من هذه المعارضة الكثير[3]. ويضاف إلى ما ذكره الباحثون قصيدة تائية في محمد توفيق النسيب فيها يذكر بتائية ابن الفارض مطلعها[4]:

لي الله ما أغرى الغرام بمهجتي وأهدى لأقمار المنازل مقلتي

ثالثاً: الامام البوصيري: وهذا شاعر المدائح النبوية كان متصوفاً وقد عارضه شوقي.

(١) راجع ما كتبه في «اثني عشر عاماً» ص ١٠٤/١٠٥/١٠٩ حيث يذكر قراءته «المختصر من مكاشفة القلوب» و «إحياء علوم الدين».

(٢) «أسواق الذهب» ص ٥٥٥.

(٣) راجع ما كتبه عبدالعزيز الاسلامبولي في مجلة «المعرفة» نوفمبر ١٩٣٢ عن معرفة شوقي بالتصوف ومعارضته تائية ابن الفارض وخمريته.

(٤) الشوقيات ط. ١٨٩٨، ص ٦٢.

انعكس هذا الفكر الصوفي في الهمزية التاريخية والهمزية النبوية التي ظهرت فيها آثار العقائد الصوفية ومنها الحقيقة المحمديّة ووحدة الأديان[٥]. ولكن هذه الأفكار الصوفية انعكست أيضاً في شعره المسرحي فقد وَظَّف شوقي التصوف في مسرحيته «مجنون ليلى» وجعل الحب العذرِي الذي كانت عليه ليلى في المصادر العربيّة يتصوَّف[٦].

ومع هذا فلم يكن شوقي متصوفاً وإنما كان شاعراً لم يستطع أن يهمل الشعر الصوفي الذي جمَّل ديوان الشعر العربي بنفحاته وومضاته فدرسه ووعى أخيلته وتعابيره[٧] كما قال هو ولكنه لم يقبل مبالغات الصوفية وشطحات غُلاتهم وبقي محافظاً جداً في عقيدته الدينية وكان لهذا أثر مهم في فهمه للطبيعة وفي الشعر الذي ألهمته إياه وهو مدروس في موطن آخر من هذا الكتاب.

## شوقي والفارسية

ولا شك أن شوقي كان يعرف الأدب الفارسي أو يعرف عنه الكثير فالعلاقة بين الأدب التركي والأدب الفارسي معروفة وهي أوثق من العلاقة بين الأدب التركي والأدب العربي. ولكن هل كان شوقي يعرف هذا الأدب الفارسي مباشرة نتيجة لمعرفته بالفارسية؟ أغلب

---

(٥) انظر تفصيل هذا في مقال قدمه حبشي سيد نصر إلى ندوة شوقي وحافظ التي أقيمت في كلية الآداب بجامعة القاهرة في اكتوبر ١٩٨٢ بمناسبة الذكرى الخمسين وعنوان المقال تأثير العقائد الصوفية في شعر شوقي.

(٦) أنظر الفصل عن «مجنون ليلى» في هذا الكتاب.

(٧) قال عن نفسه «درست التصوف دراسة مستفيضة وعرفت كل ما يتخذه المتصوفون لوصف حالاتهم من «مُصطلحات». راجع حديثه مع عبدالعزيز الإسلامبولي في مجلة «المعرفة» نوفمبر ١٩٣٢ ـ ص ٧٧٨.

الظن أنه كان يعرف تلك اللغة، وإن لم يكن هناك دلائل فهناك قرائن:

١) كانت الطبقة المثقفة بين العثمانيين في عصر شوقي تعرف الفارسية كاللغة الإسلامية الثانية بعد التركية وكان شوقي ينتمي إلى تلك الطبقة وكذلك كان محمود سامي البارودي وعائشة التيمورية وكلاهما عرف الفارسية وقد تركت التيمورية ديوان شعر باللغة الفارسية.

٢) كانت الفارسية تدرس إلى جانب التركية والإيطالية والفرنسية في مدرسة الألسن التي أشار بإنشائها رفاعة الطهطاوي زمن محمد علي وهي المدرسة التي أعيد فتحها زمن اسماعيل وأضيفت إليها مدرسة الإدارة التي صارت مدرسة الحقوق. وفي هذه المدرسة درس شوقي أربع سنوات فليس من المستبعد أن يكون درس الفارسية هناك فيما درس من اللغات وهي لغة أكثر مفرداتها عربية وقواعدها غاية في السهولة، ولمّا كان البارودي رائد حركة الإحياء وكان يعرف الفارسية فلا بد أن هذا شحذ همة شوقي وعزيمته لتعلم الفارسية.

٣) وهناك إشارة في العينية التي بايع فيها حافظ ابراهيم شوقي بإمارة الشعر إلى معرفة شوقي بالأدب الفارسي وتأثره به والاشارة دقيقة وَتُؤكِّد التأثر بحافظ الشيرازي[1].

---

(١) راجع مقال د. طه وادي «بين شوقي وحافظ دراسة نصيّة» في مجلة الثقافة، العدد ١٠٩، أكتوبر/١٩٨٢، ص ٣١ وهذه الإشارة في العينية لا تقطع في الأمر فقد يكون شوقي عرف الشيرازي مترجماً إلى التركية ولكنها ترجح معرفة شوقي بالفارسية فلو لم يكن الأمر كذلك لما دقّق حافظ الاشارة ويشبه أن يكون سمع بمعرفة شوقي بالفارسية من شوقي نفسه أثناء جلساتهم الطويلة والمتعددة.

٤) وأخيراً هناك بعض الإشارات في شعر شوقي نفسه توحي بشيء من العلاقة بينه وبين الفارسية. فهو يصف بائيته المشهورة التي مطلعها «مال واحتجب وادعى الغضب» أنها «فارسية بزت العرب» مشيراً إلى أن القصيدة منظومة في وزن «مجزوء المتدارك» الذي يقال إن البارودي أخذه عن الفارسية ونظم فيه «أملأ القدح واعصِ من نصح» وعندما يرثي محمد ثابت باشا (الشوقيات ٥٣/٣) سنة ١٩٠١ يقول فيه:

آخذاً من لسان فارس قسطاً          وافر القسم من لسان لبيد

وعندما يقول في الهمزية التاريخية (الشوقيات ٣١/١) على لسان من عجبوا من الفتوح التي قام بها ابناء الصحراء:

أيرى العجم من بني الظل والما          ء عجيباً أن تنجب البيداء
وتثير الخيام آساد هيجاء تـ          ـراها آسادها الهيجاء

يذكِّر هذا بما قاله الفردوسي في الشاهنامة على لسان الفرس الذين استهزأوا بالعرب قبل القادسية في بيتين مشهورين:

زشير شتر خوردن وسوسمار          عرب رابجائي رسيده است كار
بتاج كياني كند آرزو          تفو بر تو أي شرخ كردون تفو

وبيتا شوقي ليسا ترجمة حرفية لبيتي الفردوسي ولكنهما يؤديان المعنى.

## فكتور هوغو

يذكر شوقي صراحة غرامه بالثالوث الرومنسي الفرنسي هوغو وموسيه ولامرتين ولكن هوغو كان ولا شك وباعتراف شوقي نفسه

شاعره الأثير[1]. لقد كان هوغو شاعر الرومنسية الأكبر وعقدة التفوق كانت تدفع شوقي إلى محاكاة الشاعر الأكبر. كما أن أعمال شوقي الأدبية وحياته توحي أنه اتخذ هوغو مثاله الأعلى وهذه أطراف من أوجه الشبه:

١) كان هوغو شاعراً وروائياً ومسرحياً وكذلك كان أو صار شوقي، والأرجح أنه اهتدى في طموحه أن يكون كذلك بهدي هوغو.

٢) مدح هوغو الأسرة المالكة البوربونية ورتب له لويس الثامن عشر ١٢٠٠ فرنك كل سنة لقصائده الملكية وتم هذا بعد الثورة الفرنسية وظهور الشعب كقوة ومع ذلك مدح هوغو الأسرة المالكة العائدة. وكذلك صار شوقي شاعر القصر ومدح الأسرة المالكة وتَمَّ هذا أيضاً بعد الثورة العرابية وظهور الشعب على مسرح الحياة السياسية المصرية.

٣) كان هوغو من المعجبين بنابليون الأول وكذلك كان شوقي ولعل إعجابه به مستمد إلى حد ما من اعجاب هوغو به.

٤) كان الشعراءوالفنانون والكتاب يجتمعون في بيت هوغو بباريس وكذلك كانوا يفعلون في كرمة ابن هانىء في القاهرة.

٥) ولعل أهم تأثير لفكتور هوغو على شوقي بَعْد أثره المباشر كشاعر رومنسي غنائي (وأكبر شعراء الرومنسيين الفرنسيين) هو إعجابه بشكسبير. فقد كتب في مطلع حياته الأدبية مسرحية «كرمويل»

(١) كتب الكثير عن أثر هوغو والرومنسية الفرنسية في شوقي وهذا الملحق يضيف بعض الأشياء التي لم تذكر أو لم تؤكد في دراسات الباحثين وراجع عن مكانة هوغو عند شوقي في كتاب د. طه وادي «شعر شوقي» ص ١٩٤.

وامتدح فيها النمط المسرحي الشكسبيري وهاجم الكلاسيكية الفرنسية ووحداتها الثلاث ثم رجع إلى شكسبير وهو في منفاه وألف كتاباً عنه سنة ١٨٦٤ اسماه «وليم شكسبير» وسرُّ اهتمام شوقي بشكسبير وهو لا يعرف لغته له مفاتيح كثيرة لعل هذا من أهمها فشوقي تأثر بمعبوده الفرنسي في إعجابه بالمسرح الانجليزي.

٦) وقد نُفي هوغو نفسه من فرنسا أثناء حكم نابليون الثالث (١٨٥١ - ١٨٧٠) وكذلك نفي شوقي خمس سنوات إلى الأندلس وكان النفي لكليهما ولأدبيهما حدثاً خطيراً.

٧) وقد نال هوغو تقدير الشعب والدولة وانتخب عضواً في المجالس الوطنية والعلمية ومجلس الشيوخ وتم هذا التقدير لشوقي الذي صار عضواً في مجلس الشيوخ سنة ١٩٢٤ ولعل رغبته في الحصول على رتبة الباشوية بعد عودته من المنفى كان مستمداً من حرصه أن يكون من التشريف له في أخريات حياته ما كان لهوغو.

وتقديره له واضح من القصيدة التي نظمها بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده[٢] سنة ١٩٠٢ ولم ينظم شوقي إلا في خمسة من أدباء الغرب وفنّانيهم: هوغو وموليير وشكسبير وڤردي وتولستوي وهذا يؤيّد أن هوغو كان له مكانة خاصة عند شوقي ومطلع القصيدة:

ما جل فيهم عيدك المأثور    إلا وأنت أجل يا فكتور

## ڤردي

وهذا الموسيقار الإيطالي الكبير يستحق أن يذكر في إطار هذا

---

(٢) راجع الشوقيات ٣/٧١ - ٧٢ وذكر أيضاً في «أسواق الذهب» ص ٢٣.

البحث عن الشخصيات الأدبية الفنية الفعالة في تكوين شوقي.

أهمية ڤردي عند شوقي مردها أنه الموسيقار الذي كان له صلة وثيقة بمصر في عصر اسماعيل، بطل شوقي. فقد مُثِّلت أوبرا من أوبراته «ريغولتو» في حفل افتتاح قناة السويس سنة ١٨٦٩ وبعدها بسنتين مثلت «عايدة» لأول مرة في القاهرة سنة ١٨٧١. وكان اسماعيل قد كَلَّفه بتأليفها، وفضلاً عن ذلك كان موضوعها التاريخ المصري القديم الذي مجدته الأوبرا وقد كتب قصتها المستشرق المعروف في مصر «ماربيث» ولا شك أن أطيافاً من ڤردي ودار الأوبرا واسماعيل كانت تزور خيال شوقي وهو في باريس يحلم بالرجوع إلى بلاط الخديوي توفيق، ابن الرجل الذي ابتنى دار الأوبرا وكلّف الفنانين أن ينظموا وأن يلحّنوا.

والأهمية الخاصة التي كانت «لڤردي» و«عايدة» عند شوقي تتلخص فيما يلي: الأوبرا مزيج من الغناء والموسيقى والتمثيل والأدب فهي مثل على التقاء الفنون على المسرح، الأمر الذي كان يميل إليه شوقي[1] وكان له أثره في جنوح شوقي نحو المسرح الغنائي[2]. كما أن النص الأدبي للأوبرا وأيضاً العصر الفرعوني الذي وقعت حوادث الأوبرا أثناءه يمكن أن يكون أوحى إلى شوقي (بين إيحاءات أخرى) رواياته الفرعونية. وشخصية رمفيس (الكاهن الأعظم في «عايدة») تشبه أن تكون أوحت إلى شوقي شخصية «أنوبيس» في «مصرع

(١) انظر ما قيل عن شوقي والفنون في هذا الكتاب.

(٢) ميل شوقي إلى المسرح الغنائي في تمثيلياته لم يكن فقط مستمداً من نهضة المسرح المصري المحلي وشيوعه ولكنه كان مستمداً أيضاً من اهتمامه بالمسرح الغنائي العالمي أو الأوروبي.

كليوبطرا». ولا بد أن ڤردي زاد في انتباه شوقي إلى شكسبير لأن ثلاثاً من أوبراته تعتمد على نصوص شكسبيرية.

كل هذا يشير إلى أن الأثر الإيطالي في تكوين شوقي الفني يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار جنباً إلى جنب مع الأثر الفرنسي والأثر الانجليزي وقد ذكر الشاعر الموسيقار بقصيدة[3] رثاء سنة ١٩٠١ مطلعها:

فتى العقل والنغمة العـالية    مضى ومحـاسـنـه بـاقـه

(٣) الشوقيات ٣/١٨٠ وذكر ڤردي في قصيدته في دار الأوبرا في المصدر السابق ٤/٥٢ حيث يقول:

شـهـد النـاس بهـا «عـائـدة»    وشجى الأجيال من «ڤردي» الهديل

# الباب الثالث

# الأدوار الثلاثة



كُتِبَتْ لشوقي بعد رجوعه من فرنسا حياة قاربت في طولها أربعين سنة لم ينقطع فيها عن العطاء نظماً ونثراً الأمر الذي جعل آثاره الشعرية أضخم ديوان عرفه الشعر العربي[1].

كيف قضى الشاعر هذه السنوات الأربعين ـ ما هي الأدوار التي يمكن أن تقسم إليها هذه السنوات، كيف استعمل شوقي مواهبه. كيف هدر طاقاته إن كان حقاً قد فعل ذلك، كيف أرجأ تحقيق رغباته وكيف حققها نهائياً؟ هذه هي الأسئلة التي نحاول أن نجيب عليها في هذا الفصل.

والتقسيم الثلاثي لهذه السنوات مقبول وصحيح: الدور الأول وشوقي شاعر القصر في القاهرة يمتد من سنة ١٨٩٣ إلى ١٩١٤، الدور الثاني، دور المنفى في برشلونة بإسبانيا من ١٩١٤ إلى ١٩١٩، الدور الثالث والأخير من ١٩٢٠ إلى ١٩٣٢ في القاهرة، دور خروج الشاعر من قفص القصر الذهبي إلى كرمة ابن هانىء أولاً بالمطرية ثم

(١) أحصى الدكتور محمد الهادي الطرابلسي لشوقي ما يقرب من ١٧,٥٠٠ بيت معروف من شعره القصائدي وحوالي ٢٣,٥٠٠ بيت إذا أضيف إليه شعر المسرحيات وأكثر الشعراء القدماء إنتاجاً هو ابن الرومي وديوانه يتراوح ما بين ١٦,٠٠٠ إلى ١٧,٠٠٠ بيت: انظر «خصائص الأسلوب في الشوقيات منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١، ص١٤.

بالجيزة. هذه هي الأدوار الثلاثة الواسعة التي أحاطت بالشاعر في هذه السنوات وأسئلة هذا الفصل تطرح في رحابها وهي تُساعد على الإجابة إلى هذه الأسئلة.

ومقدمة شوقي لديوانه الذي نشره في سنة ١٨٩٨ هي خير منطلق للبحث الذي يتناوله هذا الفصل والمقدمة وثيقة مهمة لفكر شوقي عندما رجع من فرنسا في أواخر ١٨٩٣ ليصبح شاعر الخديوي عباس حلمي.

فقد نقد فيها ديوان الشعر العربي القديم وبيَّن مواطن الضعف فيه (ص ٢ ـ ٧) ثم تناول قضية التجديد بل معركته التي خاض غمارها مع الخديوي توفيق (ص ٧ ـ ١٠) وفي نهاية النصف الأول من المقدمة قدم ثلاث نصائح للشعراء (ص ١٢ ـ ١٣).

ووثيق الصلة بهذا الفصل ما يقوله عن معركة التجديد واثنتان من النصائح. فهو مؤمن بأن التجديد يجب أن يكون على مهل وعلى مراحل وهو ينصح الشاعر (ولا يستثني نفسه) «بأخذ العلوم وتناول التجارب» وأن لا يتخذ «الشعر حلية على عطل من سائر أمور الدنيا وأشغالها». إذن رجع شوقي من فرنسا يحمل هذه المبادىء التي أفصح عنها بهدوء وبجرأة في مقدمة الشوقيات كما أن كلمته أمام مؤتمر المستشرقين في جنيف أفصحت عن توظيفه أدبه في خدمة بلده مصر والقومية المصرية التي كانت في حاجة إلى هذا التأييد أمام ذلك الحفل العلمي[٢].

والتقسيم الزمني الثلاثي خير معين على تتبع سبيل شوقي في

---

(٢) انظر تفصيل هذا في الملحق المخصص «لأعمالي في المؤتمر».

تطبيق هذا البرنامج الشعري الذي أعلن عنه في المقدمة، وعلى هذا الأساس يصبح الفصل دراسة لهذا البرنامج المطبق في كل فترة وللعوامل التي ساعدت أو أعاقت الشاعر عن تحقيق رغباته[٣].

## الدور الأول: ١٨٩٣ - ١٩١٤

هذا هو الدور الذي أطلَّت أثناءَه شاعرية شوقي على مصر والعالم العربي الأدبي - من كوة القصر أو شرفته وهو الدور الذي دار حوله أكثر الجدل وتعرض فيه شوقي لسهام النقد من المريدين والمبغضين. فقد اتهم شوقي أنَّه هدر طاقاته بالمدح وهو شعر زائف وأنه باع نفسه للأمير وصار له عبداً وأن هذه الصلة نالت من وطنيته. ولما كان هذا الدور أطول الأدوار الثلاثة وكان شوقي في ريعان شبابه وقوته أصبح من الضروري دراسة هذا الدور بشيء من العناية للرد على هذه المزاعم.

لم يكن القصر كله شراً أو خيراً على شوقي بل كان خليطاً من النعمة والنقمة. فبينما كان النقد على بعض الحق في تصور القصر كقفص ذهبي للشاعر الغني الموهوب كان هو يراه بوابة الحياة الواسعة على ما في حياة القصر من بعض التضييق وكان يعرف كيف يوفق بين توقعات الأمير منه كشاعر البلاط وبين ما أراده هو لنفسه كشاعر عائد من فرنسا بتصور جديد للشعر ووظيفة الشاعر. وفيما يلي بسط لعناصر حياة شوقي في القصر وأثرها على شعره.

مكَّن القصر شوقي من ألا يتخذ الشعر «حلية على عطل من سائر

---

(٣) إنجازات شوقي وتجديداته مبسوطة في غير موطن من هذا الكتاب وهي هنا مجملة لأن الغرض من هذا الفصل هو التناول الزمني لشعر شوقي لإظهار مراحل تطوره والعوامل الفعَّالة فيه.

أمور الدنيا وأشغالها» فقد كان رئيساً للقلم الإفرنجي ومستشاراً سياسياً وهذا هيَّأ له ما نصح به وتمنّاه للشعراء: العلم والتجربة فكان شوقي يزداد علماً وتجربة باتصالاته الكثيرة في القصر مع فئات مختلفة من الناس على جميع المستويات وبصراعه مع كثير من المشاكل السياسية والاجتماعية التي كانت تواجهه في القصر كما أن علاقات القصر مع أوروبا ومع الآستانة وصلت شوقي بهذه الأجواء البعيدة والواسعة التي سافر إليها ليزداد علماً على علم وتجربة على تجربة. وهذه الصورة لحياة شوقي يمكن أن تستخلص من دراسة عصر عباس حلمي وربطها بالشوقيات ولكن هناك أثر شوقي فريد يعكس هذا كله في تصور شوقي لنفسه وهو «شيطان بنتاءور» وفيه يظهر شوقي كمفكر ومصلح اجتماعي وسياسي.

ولم تكن شخصية الخديوي الجديد لتضيِّق على الشاعر. فعباس حلمي كان شاباً أصغر عمراً من شوقي وقد درس في ڤيينا وقضى شطراً من حياته قريباً من الأسرة المالكة (الهابسبرج). وقد خلق الأمير جواً ملائماً لرومنسية الشاعر العائد من باريس بانفتاحه على العالم الخارجي وتحرره الاجتماعي ولعل خير ما يمثل هذا الجو الساحر تلك الحفلات الراقصة التي كانت تقام كل شتاء في قصر عابدين على غرار الحفلات التي كانت تقام في القصور الملكية في أوروبا والتي شهدها الأمير أثناء دراسته في فيينا وزياراته لأوروبا.

إذن لا يصح القول إن شوقي كان طائراً حبيساً في قفص ذهبي والشوقيات الأولى التي ظهرت سنة ١٨٩٨ تعكس إنجاز الشاعر الكبير في غضون السنوات الخمس التي قضاها في معيَّة الأمير ولكن هناك نصاً صريحاً يفصح عن مكان الشاعر ووظيفته الحقيقية في القصر وهي

«أعمالي في المؤتمر»[٤]. وفي هذه الوثيقة يظهر لشخصية الشاعر بعدان سياسيان يعكسان تصوره لنفسه ووظيفته وهما كونه رسول النهضة المصرية وشاهدها أمام المحكمة العلمية الأوروبية المؤلفة من المستشرقين وكونه أيضاً حامل لواء التجديد في الأدب العربي الحديث وهذان البعدان يظهران في وضوح وجلاء في إطار علاقته بالأسرة المصرية المالكة التي أصبح شاعرها.

وخير دليل على صحة التحليل السابق لعناصر حياة شوقي في القصر ووصف الأجواء التي كان يعيش فيها والتي كانت تلهمه هو دراسة آثاره الأدبية في هذه الفترة وهذا تعداد سريع[٥] لإنجازاته في هذا الدور.

(١) وَهِمَ النقاد عندما ظنوا أن مدائح شوقي في عباس حلمي كان تملقاً أو هدراً لطاقاته. هذه القصائد كانت تعكس ولاء شديداً لعباس حلمي وللأسرة العلويَّة ورثه شوقي أباً عن جد. فكانت لذلك صادقة اللهجة كما أن فهم شوقي السياسي الواسع جعل من هذه القصائد مصدر تأييد للمؤسسة القائمة التي كانت تناوىء الاحتلال الإنجليزي لبلده[٦]. ولعل الشاعر كان أيضاً يرى في مديحه للأسرة استمراراً لما فعله أسلافه الفحول الذين كان يعارضهم ويشعر أنه متفوق عليهم وهم أبو نواس وأبو تمام والمتنبي وكلهم مدح الأمير في

(٤) انظر الملحق المخصص لهذا العمل الشوقي.

(٥) انظر الحاشية السابقة رقم ٣.

(٦) وقد أعرب شوقي عن كرهه للمدح في مقدمته للشوقيات ويضاف إليها كلمة جريئة قالها في مؤتمر المستشرقين بجنيف سنة ١٨٩٤ عندما ذكر المدح في معرض تبرم منه وتكلم عن «مدحه تزلف الأمير». انظر «أعمالي في المؤتمر» ص ٩. ويبدو أن شوقي لم يكن يُجزى على مدائحه في عباس حلمي فهو يقول في الشوقيات (١٨٩٨) ص ٢٥ «أنا لم أجز على المدح من الأملاك فروة».

مصر. وكثير من هذه المدائح جميل السبك لـه مكانـة في ديوان المـدح العربي.

(٢) وتعداد سريع للفنون الشعرية أو بعضها التي تناولها شوقي في هذه الفترة وأبدع فيها كفيلة أن تثبت أن شاعرية شوقي كانت نشيطة جداً وأنها كانت إما متأثرة بالقصر مباشرة كما في قصائـده الفريـدة في الحفلات الراقصـة وإما أنها قيلت والشـاعر بمعـزل عن أي أثر سلبي للقصر قالها وهو حر أن يقول. فهذه الفترة شهدت سلسلة من روائع شوقي وأمثلة على هذا الهمزية التاريخية، الهمزية النبويَّة، الحكايات، البائية العثمانية وهي ملحمته، قصيدة الحج، نهج البردة، الأنـدلس الجديدة، النيل.

إذن لم يكن الشاعر في هذه الفترة صامتاً تُهدَرُ طاقـاته في قصـائد المدح بل كان ينظم في قطاعات مختلفة من ذلك الكون الذي قال عنه في مقدمته للشوقيات إنه ملكوت الشاعر.

لقد أحدث شـوقي في هذه الفتـرة تجديـدات مهمة في كثـير من القطاعات الشعرية أو طوَّر اتجاهاتٍ كانت قد بدأت تظهر في الشعـر العربي مثل شعر الأطفال وحكـايات الشعـر السياسي والشعـر الوطني وشعره في الخلافة الإسلامية والشعر التاريخي وشعر الحضارات وشعر الأماكن البعيدة وشعر الطبيعة الجديد في البحر والماء وشعر الفنون[٧]. إذن جدد شوقي في إطار الشعر الغنـائي العربي عنـدما نـظم في أودية جديدة من القول ثم حاول سد ثغرة كبيـرة في بناء الشعـر العربي ألا وهي الملحمة عندما نظم هذه المطولات واللوحات الشعرية الواسعـة كالبائيَّـة العثمانيـة. وكانت هـذه الإنجازات تجـديداً كبيـراً في هيكل

(٧) انظر التفصيل في موطنه في هذا الكتاب عن تجديدات شوقي في الشعر القصائدي الغنائي.

الشعر العربي تظهر شوقي على حقيقته في هذه الفترة ليس مدَّاح أمير أو خديوي ولكن حامل لواء التجديد في الشعر العربي لعصره وهكذا كان تصوره لنفسه في كلمته التي ألقاها في إحدى جلسات المستشرقين سنة ١٨٩٤ وهو تصوّر بَرَّرَهُ إنجازه في هذه الفترة.

- ٢ -

وقد شهدت هذه الفترة نشاطاً نثرياً كبيراً فقد كتب شوقي مُتَواليةً فرعونية في الفترة ١٨٩٧ ـ ١٩٠٢ تتألف من أربعة آثار: «عذراء الهند» «لادياس»، «دل وتيمان»، «شيطان بنتاءور»[٨] وتمثل هذه الآثار الأدبية الأربعة فنين من فنون النثر: الرواية والحوار. كما أنه كتب رواية عربية هي «ورقة الآس» سنة ١٩٠٥.

لقد طبق شوقي في هذه الفترة جزءاً آخر من برنامجه الأدبي الذي بسطه في مقدمة الشوقيات وهو رغبته في التأليف النثري مجاراة لكبار الأدباء الفرنسيين الذين استشهد بهم على إمكانية التفوق في فني النثر والنظم.

واهتمامه اللافت بالنثر في هذه الفترة كان يعكس مساره الأدبي المعدل بعد رجوعه من باريس والذي ألجأه إليه ذلك الفتور الذي أبداه الخديوي السابق توفيق نحو أولى محاولاته المسرحية «علي بك الكبير». وكان شوقي واسع الحيلة فقد انقطع عن نظم المسرحيات وشرع في تناول لون أدبي آخر بعيد عن الإعراض أو الفتور الخديوي ألا وهو الرواية النثرية التي تدور حوادثها ليس في مصر الحديثة أو الإسلامية ولكن في مصر الفرعونية فكان هذا تعويضاً عن رغبته في كتابة

(٨) وهذه وثيقة مهمة تعكس تصور الشاعر لنفسه ووظيفته في هذه الفترة وهي في هذا مشبهة «لمقدمة الشوقيات» و «أعمالي في المؤتمر».

المسرحيات الشعرية وإفصاحاً عن وطنيته وخدمته لمصر على الصعيد الأدبي. فهذه الرباعية الفرعونية التي استعملت الرمز كانت مؤلفة من روايات ذوات مغزى سياسي واضح ضد الاحتلال الانجليزي(٩).

- ٣ -

ومع أن شوقي عرف كيف يوفق بين شاعريته وبين رَغَباتِ القصر إلا أن الناقد لا يسعه إلا أن يدلل على الخسارة الكبرى التي مُنِيَ بها الشعر العربي بسبب هذه العلاقة بين شوقي والقصر. لقد أرغم فتور الخديوي السابق شوقي أن يهجر المسرحية الشعرية ما يقارب ثلث قرن وما رَجَع إليها إلا في منتصف العشرينات من هذا القرن عندما رادَ المسرح الشعري وترك وراءه آثاراً مسرحية باقية على ما فيها من مَواطن ضعف مسرحي. ويستطيع المرء أن يتصور حجم الإنجاز الشوقي المسرحي لو أنه كُتبَ لشوقي أن يمارس نظم المسرحية الشعرية ليس في السنوات الخمس الأخيرة من حياته ولكن طوال حياته بعد رجوعه من باريس سنة ١٨٩٣ أي حوالي أربعين سنة. فلو تهيأ له ذلك لجاء بالروائع المسرحية ولأثرى المسرح العربي الشعري بإنجازاته.

ومع ذلك فلم تكن صلته بالقصر كلها شراً على اهتماماته المسرحية. لقد عاش شوقي في القصر حياة خصبة غنية بالحوافز والإثارات التي كانت تولدها صلاته المستمرة بالناس والحكومات والتيارات السياسية الأمر الذي عمَّق فهم شوقي للحياة وللطبيعة البشرية(١٠) وهو ما شهد له به كثير ممن عرفوه. وكان هذا خير معين له

---

(٩) وهذه تثير أسئلة كثيرة عالجنا خمسة منها في مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب.

(١٠) لم ينقطع شوقي عن التفكير بالمسرحية في هذه الفترة كما أنه نظم «البخيلة» وإن لم ينشرها: راجع الفصل عن مسرح شوقي في هذا الكتاب.

في أخريات عمره عندما رجع إلى المسرحية يخلق شخصياتها ويهندس صراعاتها ولو بقي في حي الحنفي بالسيدة زينب لما تهيأ له هذا الفهم للحياة وللنفس البشرية(١١).

لم يكن فتور الخديوي توفيق الصدمة الوحيدة التي عدلت مسار شوقي الشعري في هذه الفترة. لقد هبت عليه حوالي سنة ١٩٠٠ عاصفة ثانية أحدثت تعديلاً ثانياً في مساره الشعري في هذه الفترة ألا وهي عاصفة جناح المحافظين الذي كان يمثله محمد المويلحي وإبراهيم اليازجي. فقد نقد الأول «الشوقيات» ومقدمتها النثرية والثاني روايته «عذراء الهند» وكان الأول أشدهما على شوقي لأنه تناول فهمه للشعر ومحاولاته للتجديد تلك التي أعلنها في المقدمة الرائعة. وركز الثاني على الناحية اللغوية في رواية شوقي النثرية «عذراء الهند» ثم أنكر على شوقي ما قاله في المقدمة من استطاعة الشاعر أن يكون ناثراً أيضاً، الأمر الذي ـ ولا بد ـ صدم شوقي وعدل في مساره الشعري ولعله دفعه إلى الإكثار من المعارضات في هذه الفترة التي تلت هذا النقد.

إذن تعدَّلَ مسار شوقي الشعري مرتين في هذا الدور الأول، ولكن عزيمته الفنية لم تخر واتجاهه لم يتغير وبقي مبدعاً في الإطارين، إطار التجديد وإطار المحافظة.

(١١) ولكن من جهة أخرى يمكن أن يقال إن حياة شوقي المسحورة في القصر أبعدته عن الشعب وتفهم قضاياه الاجتماعية ولو لم يكن الأمر كذلك لأبدع شوقي في المسرحية الاجتماعية وليس فقط في المسرحية التي تتناول حياة الملوك والأمراء والسادة. ومع ذلك فساكن كرمة ابن هانىء وهي قصر صغير هو كاتب «الست هدى» المسرحية الاجتماعية البديعة التي تدور حوادثها في حي الحنفي.

## الدور الثاني ١٩١٥ ـ ١٩١٩

تؤلف هذه السنوات الخمس التي قضاها شوقي في إسبانيا الفترة الوسطى بين الفترتين الطويلتين في حياته الشعرية: الأولى التي امتدت من سنة ١٨٩٣ إلى سنة ١٩١٤ والتالية التي امتدت من سنة ١٩٢٠ إلى ١٩٣٢. فهي الدور الوسيط من أدوارها الثلاثة وعلى قِصَرها فلها أهمية عظمى في مسار شوقي الشعري فهي تمثل المرحلة الثانية من هذا المسار المعدل والتي كانت المفصل بين الفترتين الأولى والثالثة.

هذه هي المرحلة الأندلسية في مسار شوقي وفي إنجازه الشعري فهي ذات أهمية كبرى أولاً في حد ذاتها كفترة طالت خمس سنوات وكانت متميزة في إنتاج الشاعر وثانياً في كونها المقدمة الطبيعية للدور الثالث والأخير في حياة شوقي الشعرية ومسارها المعدل والذي يؤلف ذروة تطوّره الشعري. وقد أثارت هذه الفترة وما زالت كثيراً من الأسئلة والتساؤلات يمكن إجمالها على الوجه التالي[١٢]:

(١) كانت هذه الفترة اختباراً حياتياً جديداً لشوقي الذي كان يحيا حياة اجتماعية مرموقة خصبة على أعلى المستويات في القاهرة ومكنه المنفى كما قال هو في مقدمة «الشوقيات» (ص ١٢ ـ ١٣) من أن يتخذ الشعر «حلية على عطل من سائر أمور الدنيا وأشغالها». وهذا ما لم يتهيأ له في الفترة الأولى التي كان فيها رئيساً للقلم الإفرنجي في المعيّة الخديوية. وقد طبق في هذه الفترة القسم الثاني من النصيحة الثالثة التي أسداها للشعراء في مقدمة «الشوقيات» (ص ١٢ ـ ١٣) فجعل الشعر «اليتيمة القعساء» ولم ينافِ هذا «تعاطيه الكتابة نثراً».

---

(١٢) خير من كتب في موضوع شوقي والأندلس هما الدكتور صالح الأشتر «أندلسيات شوقي» دمشق ١٩٥٩، والدكتور محمود علي مكي في مقاله «الأندلس في شعر شوقي ونثره» مجلة «فصول» أكتوبر ـ ديسمبر، ص ٢٠٠ ـ ٢٣٤.

(٢) كانت هذه الفترة تؤلف رحلته الثانية إلى الغرب الأوروبي بعد الأولى إلى فرنسا من ١٨٩١ إلى ١٨٩٣ وفي هذه المرة كانت إلى اسبانيا. ولكن بينما كانت الأولى رحلة انفتاح على الأدب الأوروبي الممثَّل بالأدب الفرنسي كانت هذه فترة انغلاق قضاها شوقي بعيداً عن الأدب الأوروبي الإسباني والتيارات الأدبية المعاصرة. وبعض البحَّاثين يرجع هذا إلى أصول نفسانية، إلى الاكتئاب الذي كان عليه شوقي[١٣]. ويمكن أن يضاف إليه أن شوقي لما وصل إلى اسبانيا كان على غير حاله عند رحلته في طلب العلم إلى فرنسا. فقد اكتملت ثقافته الغربية ومنبعها الأدب الفرنسي وكان وراءه عشرون سنة من الإنتاج الأدبي المستمر فلم يشعر بعد أن استحصد حبله واستوى منهاجه الأدبي أنه في حاجة حقيقية إلى تغييره أو تعديله بتيَّارات جديدة تفسد عليه العملية الإبداعية بما تأتي به من جدة وقلق[١٤].

(٣) ويشير الباحث الشوقي أيضاً إلى عدم اتصال شوقي بالمستشرقين الإسبان أمثال كوديرا وتلاميذه الذين كانوا من أكبر أنصار التراث العربي في اسبانيا والذين كانوا يدرسونه ويدرِّسونه في جامعة سرقسطة وهي قريبة من برشلونة حيث أقام شوقي[١٥]. ويزداد هذا الأمر غرابة لأن كوديرا كان على اتصال مع صديق شوقي الحميم أحمد زكي باشا الذي راسله الشاعر لكي يبعث له كتباً عربية.

هناك تفسيرات لهذا الأمر الذي يبدو أكثر غرابة بعد الكشف عن كلمة شوقي أمام مؤتمر المستشرقين في جنيف وإشارته الصريحة إلى

(١٣) راجع مقال الدكتور مكي السابق ذكره ص ٢١٤.
(١٤) راجع ما قاله الدكتور مكي في مقاله السابق الذكر عن انعزال شوقي عن التيارات الأدبية في إسبانيا ص ٢١٣ ـ ٢١٤.
(١٥) المصدر السابق ص ٢١٥ ـ ٢١٦.

الأندلس ـ وحضارتها العريقة واهتمامه بالمستشرقين كرسل الثقافة والحضارة العربية والإسلامية إلى أوروبا: فإما أن يكون شوقي لم يعرف عن كوديرا فهو في بلد آخر وإن كان ليس ببعيد عن برشلونة[16] وإما أنه عرف ولم يشأ أن يتصل به لأنه كان شديد الحذر من عقد اتصالات مع المتحمسين للعرب والإسلام قد يجذب إليه أنظار ممثلي بريطانيا في إسبانيا جذباً يزيد في حراجة موقفه لا سيما وأنه اتهم أنه كان على صلة مع أهل المغرب وهو في إسبانيا يحرضهم ضد المستعمرين.

(٤) ومهما يكن من أمر بشأن عدم اتصاله بالأدباء والمستشرقين الاسبان فإن هذه الفترة تمثل استئثار التراث العربي باهتمام شوقي طوال خمس سنوات من الراجح أنها كانت فريدة في انصباب الشاعر الكلي على دراسة تراثه العربي لا سيما الأندلسي منه. ولا شك أن العمل الأدبي الكبير الذي يشبه أن يكون عاملاً فعالاً في تكوينه الجديد كان كتاب المقري الجليل «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب»[17].

هذا الكتاب[18] وإقامته في إسبانيا قريباً من الأندلس كان ولا شك العامل الكبير في تعميق الفكرة الأندلسية في وعي شوقي الشعري مع أن الأندلس كان لها حضور قوي في وعي شوقي قبل منفاه[19] وإن

(١٦) ولعل أحمد زكي باشا لم يشأ أن يكتب لشوقي عن كوديرا خوفاً من شكوك الرقيب الذي أرجع إليه كتباً كان قد أرسلها إلى شوقي.

(١٧) ومعه «المعجب في حلى المغرب» للمراكشي «وقلائد العقيان» للفتح بن خاقان.

(١٨) وغني عن القول انه كان يعرف جيداً شعراء الأندلس أمثال ابن زيدون وابن خفاجة، وقد أشار إلى الثاني مبكراً في مقدمة الشوقيات ١٨٩٨.

(١٩) تؤكده الإشارة القوية إلى الأندلس في «أعمالي في المؤتمر» سنة ١٨٩٤، راجع الملحق. ومن المؤكد أن المؤتمر أقيم سنة ١٨٩٤ وهذه حقيقة تاريخية، أما التاريخ الذي يرد في مقدمة شوقي للشوقيات سنة ١٨٩٤ فهو خطأ مطبعي. انظر حاشية ٤٧ في مقال الدكتور مكي السابق الذكر. وقد عدد

لم يشـد رحالـه إليها أو يكتب عنهـا بشيء من التفصيـل حتى إقـامتـه فيها[٢٠].

(٥) وتعدل مساره الأدبي للمرة الثانية في حياته يعكسه إنتاجه في هـذه الفترة وهـو متميز كتميـز الفتـرة ذاتهـا عن الفتـرة التي سبقتهـا والأخرى التي لحقتها. وقد قُوِّم هذا الإنتاج[٢١]. ولذلك فسوف يقصر التقويم هنا على ملاحظات تقدم باختصار من منظور هذا الفصل.

أ) حاول شوقي أجناساً وألواناً أدبية جديدة وهي الموشـح (صقر قريش) والأرجوزة الـطويلة (دول العرب) والمسـرحية النثـرية (أميـرة الأنـدلس) فضلاً عن الألـوان الأخرى المـألوفـة عنده مثـل القصائـد والمقالات النثرية التي يحتوي «أسواق الذهب» كثيراً منها. وعـلى هذا الأساس يكون المنفى قـد فاز من شـوقي بثلاثـة ألوان أدبيـة جديـدة وسعت دائرة الألوان الأدبية التي حاولها شوقي واستطاعها.

ب) لاحظ النقاد أن هذا الحصـاد الأندلسي كـان قليلاً إذا قيس بإنتاج شوقي في فترات أخرى متقاربة في الطول ولكن هذا الإنتاج وإن كان قليلاً مقداراً إلا أنه كان جليلاً نوعاً يظهر فيـه شوقي كـما في لغة النقاد القدماء مجيداً مُقِلاً. وقلة هذا الشعر مقداراً تعكس حقيقة عن

---

الـدكتور الإشـارات في شعر شـوقي ونثره في الأنـدلس قبل نفيـه إليها (ص ٢٠٦ ـ ٢٠٨) وسنعود إلى هذا الموضوع «شوقي في الأندلس» في مقال مفصل.

(٢٠) يجب الفصل بين الأمرين: الاهتمام بالأندلس وزيارتها. فعدم زيارته للأندلس قبل ١٩١٥ لا تعني بالضرورة عدم اهتمام بها وأكبر عالم في العربية والساميات (نولدكه) من المستشرقين لم تطأ قدماه أرضاً عربية وعمر عمراً طويلاً يناهز المائة سنة.

(٢١) لقد لخص وصف هذا الانفتاح الدكتور مكي وأحسن تقويمه فراجعه في مقاله المذكور. وأنا أجنح إلى الظن أن قصيدتيه شكسبير وكتشنر من الحصاد الأندلسي، الأولى قيلت سنة ١٩١٦ بمناسبة مرور ثلاثمائة سنة على وفاة الشاعر سنة ١٦١٦ والثانية عند غرق الطراد الذي كان يحمل كتشنر وشوقي في إسبانيا.

واقع شوقي وحياته في هـذه الفترة وهي أن هـذه كانت فتـرة تراجـع وانسحاب من صَخب الحياة العامة مَكَّنه من المطالعة والتفكير والتأمل وفي هذا قضى أو آثر أن يقضي أكثر أيامـه في إسبانيـا. وكان في تلك الفترة قد أصبح معترفاً به أنه شاعر عصره ومدرسته فلم يكن متعجلاً لينظم ويمكن أن يضاف إلى هذا ما لاحظه النقاد من اكتئابه النفسي في هذه الفترة وهذه الأندلسيـات إضافـة جميلة إلى الشوقيـات وهي شعر تصاعدت شحناته الغنائية والوجدانية القوية.

ج) وهذه الأندلسيـات تتميز بـالأمور التـالية: أولاً: خلوهـا من عنصر المدح وهو الذي عافَهُ شوقي وأفصح عن ذلك خـير إفصاح في مقدمته للشوقيات وإن يكن قد مارسه في الفترة الأولى: ثانياً: تَصَعُّد الوجدانية والذاتية في القصائد. كان الشاعر غـريباً نـازحاً عن وطنـه وكان يرى في الأندلسيين أنفسهم أشباهاً ونظائر له ولحالته في تشوقهم للمشرق ولا سيما عبدالرحمن الداخل الذي كان موشح شوقي فيه استجابةً قَويَّةً للإثارةِ الأندلسيَّة. ومع ذلك فأدبه الكامل في العهد الأندلسي يجمع بين الذاتية والغيرية وتمثل الثانية أرجوزته «دول العرب» ومسرحيته النثرية «أميرة الأندلس».

د) ويلمح في شعر شوقي في هذه الفتـرة تركيـز شديـد على المعارضات ولم يكن هـذا غريبـاً أو مستغربـاً من الشاعـر الذي أكـد التراث العربي الإسلامي في حياته الفكريـة الجديـدة في المنفى وأغلق عليه باب التيـارات والمذاهب الأدبيـة الغربيـة التي كانت تجـري من اسبانيا. ويعزو بعض الباحثين هذا إلى ركود قريحتـه. ولكن يمكن أن يعزى هذا أيضاً إلى شعور شوقي بالتفوق ورغبته في إظهـار أو إثبات

---

(٢٢) مقال الدكتور مكي ص ٢١٧.

هذا التفوق على أسلافه من شعراء العمـود[٢٣] وبالتـالي تأكيـد صلته بالتراث الـذي كان يـطمع في زعـامة شعـرائه قـديماً وحـديثاً. هـذه المعارضات وغيرها أرست قواعد ملك شـوقي كشاعـر العربيـة الأول عندما بويع في الفترة الثالثة من حياته وكأنه كان يمهـد لهذا أثنـاء هذه الفترة الثانية. ومن المعلوم أنه أرسـل هذه الأنـدلسيات إلى مصر من المنفى حيث فتنت المنصفين أمثال اسماعيل صبري وحافظ إبراهيم.

هـ) وعلى تميز شعر شوقي الأندلسي كله تبقى السينية المـوسومـة «الرحلة إلى الأندلس» أروع قصائده على الرغم من بعض العيوب التي لم تغب على النقاد فهي مطولة ولوحة شعرية واسعة تبلغ مائـة وعشرة أبيات وبها الكثـير من المقاطـع الخالـدة سواء من أدب الحنـين أو من الـوقوف عـلى الآثار في الأنـدلس واستلهام المـاضي. والمهم في هـذا الموطن ما قاله شوقي في مسجد قـرطبة وقصر الحمـراء وما يـدعى في الأدب الغـربي (Ekphrasis)[٢٤] أي وصـف الشعـر لمنجـزات الفنـون التشكيلية من تصوير ونحت وعمارة. وعندما وقف شـوقي عـ[illegible] هـذه الآثار لا سيما الحمراء وتفاعل معها ووصفها ذلك الوصف [illegible]ميل سما بعشره إلى أجواء الأدب العالمي الذي للحمراء مكان في وجدانه.

و) للحرب العالمية الأولى أثر معروف في كثير من شعراء العالم وفي شعرهم. ولكن هذه الحرب لم تكن لها أصداء كبيرة في شعراء العرب لأسباب سياسية ولكنها كانت السبب المباشر في نفي شـوقي عن بلده وبالتالي في قضائه هـذه السنوات الخمس في المنفى الإسبـاني. فتكون

---

(٢٣) تفوق في خمس من المعارضات: مرتين على ابن زيدون ومرتين على لسـان الدين ومـرة على البحتري وقصَّر في معارضته للمتنبي.

(٢٤) راجع مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب.

الحرب العالمية الأولى إذن العامل الذي هيأ الظروف لهذه الفترة الثانية من حياة شوقي الشعرية. وكان شوقي مجدوداً في هذا كما كان في أشياء أخرى. فقد قدر له أن يقضي سنوات الحرب ليس في الساحة العسكرية ولكن في بقعة ملهمة لشاعر عربي، أوحت له بكثير من الشعر الخالد الذي جعل الأندلس وفكرتها مضموناً جميلاً في هيكل الشعر العربي الحديث. وأندلسيات شوقي كانت الموحي لكل من نظم في الأندلس من شعراء العرب المحدثين بعد رحيله.

وكانت هذه السنوات الخمس فضلاً عن إيحائها لشعر رفيع، الفترة التي هيأت شوقي للدور الثالث من حياته الشعرية الذي كان بلا شك ذروة تطوّره الإبداعي.

## الدور الثالث: ١٩٢٠ ـ ١٩٣٢

تمثل هذه السنوات الاثنتا عشرة الشوط الأخير في مسار شوقي وهو الدور الذي شهد ذروة تطوره الشعري. وتحليق شوقي بدل هبوطه في أخريات عمره لا سيما وأن صحته بدأت تتدهور، أمر لافت يدعو إلى تفسير هذا التحليق أو على الأقل رصده بتبيان العناصر التي جعلته أو ساعدت على جعله ممكناً.

اتخذ شوقي الشعر في هذا الدور «حلية على عطل من سائر أمور الدنيا وأشغالها» فكان هذا الدور استمراراً للدور الثاني الأندلسي. ولكن بينما كان شوقي في الأندلس وحيداً ومنعزلاً في منفى بعيد أصبح في هذا الدور يعيش في مَهَبِّ الريح معرضاً لمحبة الأصدقاء الكثيرين وكره المبغضين.

وهذا التفرغ للشعر متصل بانقطاعه عن القصر فبدل عابدين أو

القبة أصبح ركنه ومحرابه كرمة ابن هانىء وليس القصر، ذلك الإطار أو القفص الذي كان عليه أن يأخذه بعين الاعتبار عندما كان ينظم. ومع أنه بقيت له علاقة بالقصر إلا أنها كانت بعيدة وغير رسمية أساسها أن الملك فؤاد هو الذي سمح له بالرجوع من منفاه. وإلى ذلك كان فؤاد ابن اسماعيل ـ بطل شوقي. إذن هو حر مطلق الحرية ينظم فيما يشاء وكيفما يشاء ولا أحد في القصر يتحداه أو يحد من نشاطه الشعري ولا هو يخاف من سلطان.

وهذا الدور الثالث جاء بعد إقامة طويلة في أوروبا مشبهة للأولى التي سبقت الدور الأول ١٨٩٣ ـ ١٩١٤ ولكن بينما كانت الأولى في فرنسا كانت هذه الإقامة الثانية في إسبانيا وبينما كان المخزون الثقافي الذي جاء به في المرة الأولى غربياً كان المخزون الذي جاء به هذه المرة عربياً إسلامياً خالصاً. فمع أن شوقي كان يعيش بجسمه في إسبانيا في برشلونة إلا أنه كان يعيش بروحه في الأندلس التي قضى هذه السنوات الطوال يقرأ عنها ثم زارها في أواخر أيام إقامته في برشلونة. إذن رجع شوقي إلى مصر وقد طغى الرافد العربي التراثي في مخزونه الثقافي على الرافد الأوروبي الذي كان غالباً عند عودته الأولى من أوروبا.

هذه هي العناصر الثلاثة المهمة التي تهيأت عند رجوعه من المنفى[٢٥] وهكذا كان حاله عندما بدأ يتفاعل مع المؤثرات والتيارات الكثيرة التي كانت تجري في العشرينات في مصر وفي العالم العربي والإسلامي.

وتفصيل هذا التفاعل مع تلك التيارات والمؤثرات واستجابة

---

(٢٥) وتهيؤ هذه العناصر له يذكر بجملة قالها في مقدمته للشوقيات عن عدم مواتاة الأحوال لأسلافه من شعراء العرب «ولو انفسح لهؤلاء وأمثالهم المجال من الزمان والمكان» (ص ٤).

شوقي لها يمكن بسطه على الوجه التالي:

(١) أما المؤثرات والأحداث التي كانت تجري خارج مصر في العالم العربي والإسلامي فكان أهمها اثنان: أولهما: إلغاء الخلافة والسلطنة وقد أثر هذا في شوقي الذي كان من أنصار الخلافة والأتراك فتغنى بنصر مصطفى كمال أوّلاً ثم رثى الخلافة وبعد منتصف العشرينات تختفي العثمانية من شعره ويحل محلها حب جديد وهو تيار القومية العربية الذي يختطف شوقي فيحييه في قصائد جميلة ويصبح بذلك شاعر العرب والعروبة.

(٢) أما المؤثرات والتيارات المختلفة في مصر فكانت كثيرة وهذه هي:

أ) تيار الحياة السياسية: يرجع شوقي إلى مصر بعد ثورة ١٩١٩ والحركة الوطنية مشتعلة وفيها عناصر جديدة في الصراع ضد الانجليز ومع القصر تدور حول الشعب وظهور الأحزاب والدستور والبرلمان والحياة النيابية. ويستجيب الشاعر لكل هذا استجابة سريعة حارة ويصبح شاعر الوطنية الأول وشاعر الدستور ويقول:

وجواهر التيجان ما لم تتخذ     من معدن الدستور غير صحاح

ويصبح سعد زغلول في هذا العقد بطله وبطل مدائحه ومراثيه كما كان مصطفى كامل في العقد الأول.

ب) تيار المجتمع الجديد: وبعد رجوعه من المنفى يختلط الشاعر بالشعب وبالطبقة الوسطى التي كانت قد ظهرت ونمت ثم قويت وكانت من أهم التيارات فيها الحركة النسائية القوية[٢٦] في العشرينات

---

(٢٦) انعكست هذه فيما انعكست في أهمية البطلات وكثرتها في مسرحياته.

بقيادة هدى شعراوي. تفاعل شوقي مع هذين التيارين السياسي والاجتماعي وما ولَّداه من أحداث وكانت نتيجة هذا التفاعل سلسلة من القصائد التي دعيت بغير حق قصائد «المناسبات» وأكثر منها شوقي وأذاعها في الصحف وروتها الجماهير وحق له أن يقول:

رواة قصائدي فأعجب الشعر بكل محلة يرويه خلق

جـ) وأهم هذه التيارات وألصقها بشوقي كشاعر كان ولا شك التيار النقدي الجديد. ومع أن شوقي تعرض للنقد في الدور الأول وكان بعيداً عنه وسالماً منه في الدور الثاني، الأندلس، لكنه في هذا الدور الثالث تعرض له كثيراً. فقد هبت عليه أعنف عاصفة نقدية[٢٧] شهدها الأدب العربي في الثلث الأول من القرن العشرين حمل لواءها في مصر طه حسين وعباس محمود العقاد ومع أن أكثر هذا النقد كان جائراً إلا أن شوقي لم يكن في صمم مطلق عنه فقد حقق مطالب الرومنسية في شعره الغنائي الذي تفجر في النصف الثاني من هذا الدور كما أنه حمل لواء تجديد أساسي بريادته للمسرح الشعري.

د) تيار الحياة الفنية: كان هذا غاية في الأهمية لشوقي الذي يظهر في هذا الدور راعياً للفنون كلها ولكن أهمها الغناء والمسرح اللذان تطورا كثيراً في هذه الفترة وكانت استجابته سريعة لهذا التطور وأسهم هو نفسه في تطويرهما. أسهم في تطوير الأول باكتشاف مواهب محمد عبد الوهاب وفي تطوير الثاني بنظم مسرحياته لتمثل على هذا المسرح النشيط ونجم عن هذه الاستجابة عقد الصلة بين الغناء العربي وبين الشعر العالي، وكذلك عقدها بين المسرح والأدب الرفيع وكان في

(٢٧) انظر فصل العواصف النقدية في هذا الكتاب.

عقد هذه الصلة نفع متبادل بين شعر شوقي وبين هذين الفنين(٢٨).

إذن هذه هي التيارات والمؤثرات التي استجاب لها شوقي وتفاعل معها في هذا الدور. لقد كانت متعددة ومختلفة ولم يكن هو صغير السن بل كان قد بلغ الخمسين عند رجوعه من المنفى وابتدائه هذا الدور الثالث والأخير من حياته. ومع ذلك وليس أدل على قوة عزيمته الفنية ومقدرتها على التجدد من استجاباته السريعة والقوية لكل هذه المؤثرات الجديدة عليه واحتوائه إياها.

كانت نتيجة هذا التفاعل أثناء هذه السنوات الاثنتي عشرة بين شاعريته القوية وبين هذه المؤثرات والأحداث الإنجاز الشوقي المعروف في هذا الدور الذي أكد عبقرية الرجل ومقدرته عى العطاء في هذا الدور المتأخر من حياته ويمكن تلخيص هذا الإنجاز في عنصرين:

(١) إنجازه داخل الإطار العمودي أو التراثي: لقد ذُكِرَتْ في فصل آخر من هذا الكتاب تجديدات شوقي الكثيرة في الشعر القصائدي ويُكتفى هنا بالإشارة الموجزة إلى إنجازه من منظور هذا الفصل.

لقد تفجرت شاعرية شوقي في الدور الأخير في جميع المجالات وصار ينظم وهو مطلق الحرية فقد تَلَوَّن شعره وتوسعت قواعده بمفاهيم جديدة وأحداث جديدة وتيارات جديدة كانت تجري في هذه الفترة فانعكس هذا كله في شعره ويمكن تمثيل هذا بتناول قطاعين من إنجازه

(٢٨) لا سيما الغناء. لم يعدم شوقي رواة لشعره حيًّا وراحلاً ولكن محمد عبد الوهاب كان خير راوية لشعره فقد غناه وسجله على الأسطوانات التي صدحت وما زالت بشعر شوقي تسمعه ملايين الناس في العالم العربي كله.

في هذه الفترة:

أ) شعره الوطني في هذه الفترة يفوق شعره السابق بسبب خصب الحياة السياسية وتلونها في هذا العصر وتعدد محاورها وهي موزعة بين القصر والدولة المحتلة والشعب والأحزاب التي ظهرت في هذه الفترة ثم كانت معركة الدستور والحياة النيابية وعلاقة القصر بهما: كل هذا أثرى شعر شوقي ووسع أبعاده وعمق أغواره فجاء بالشعر الوطني الخالد الذي جعله شاعر الوطنية الأول.

ب) شعره القومي العربي: لم يكن من السهل على شاعر كان يحب الأتراك وسلاطينهم ويشيد بالخلافة والجامعة الإسلامية أن يهجر هذا كله وينظم في مفهوم جديد كان حرباً على الخلافة زمن السلطان عبد الحميد ألا وهو القومية العربية(٢٩). ولكن شوقي فعل ذلك ونظم أروع الشعر في العرب والعروبة وبلاد الشام في هذه الفترة مستجيباً إلى الأحداث الكبيرة التي هزت ضميره التاريخي الحي والذي كان قد زادته إرهافاً إقامة خمس سنوات بين مشاهد التاريخ العربي في الأندلس.

(٢) إنجازه خارج الإطار العمودي أو التراثي: كانت المسرحية هي إسهام شوقي الكبير في التجديد وقد حاول نظمها في مطلع حياته الشعرية ثم هجرها بسبب إعراض الخديوي توفيق عنها(٣٠) والآن بعد صبر وأناة بلغ ثلث قرن عندما رجع من الأندلس طليقاً من علاقته بالقصر حراً أن ينظم ما يشاء، طلع على العالم الأدبي بسلسلة من المسرحيات في النصف الثاني من هذا الدور. وعندما فعل ذلك حقق

(٢٩) وبهذا وسع شوقي قاعدة إمارته للشعر ودائرة الولاء له بهذا المضمون الجديد.
(٣٠) انظر الفصل عن المسرحية في هذا الكتاب.

رغبة كان قد أرجأها حوالي ثلث قرن.

وفضلاً عن ظهوره كشاعر مسرحي قوي، ظهر أيضاً كشاعر وجداني رومنسي كبير وشعره في هذا الدور، القصائدي منه والمسرحي، يجعله من أكبر شعراء الرومنسية الوجدانية، في تاريخ الشعر العربي. وهذه الوجدانيةالتي ظهرت قوية أيضاً في هذه الفترة كانت أيضاً تحقيقاً لرغبات مسرحية[٣١] الجأته إلى ارجائها إلى حد كبير علاقته بالقصر في الدور الأول من حياته الشعرية.

هذا التناول الزمني المتتابع لهذه الأدوار الثلاثة في مسار شوقي الشعري يظهر بوضوح وجلاء صراع الشاعر وتفاعله مع محيطه وبيئته ثم محاولته التوفيق بين واجبه كشاعر وفهمه لفنه الشعري من جهة وبين مطالب الحياة الرسمية والاجتماعية التي كان يحياها من جهة أخرى.

ويُظهر هذا التناول شوقي شاعراً ذا رغبات مرجأة يؤجل عمل اليوم للغد لكي تتم له الأحوال المواتية لتحقيق هذه الرغبات ولكنه يحققها ولو بعد ثلث قرن وعلى مراحل. وهذه الرغبة في التحقيق حاضرة مستمرة في نيته. ويتسارع التحقيق خلال هذه الأدوار الثلاثة التي يفتتحها الدور الأول والشاعر لا يتمتع بحرية القول المطلقة ثم يتبعه الدور الثاني دور الإنطلاق من القصر ولكن الشاعر كئيب وقلق في بلاد نائية عن وطنه ثم يكون الدور الثالث والأخير فيعود الشاعر إلى وطنه ليس إلى القصر ولكن إلى كرمة ابن هانىء ويتحد مع قومه وشعبه ويتفاعل مع التيارات والأحداث التي كانت تجري وتهز وطنه الصغير

---

(٣١) انظر ما رواه عن إعراض الخديوي توفيق عن غزله الجديد ممثلاً في «خدعوها بقولهم حسناء» في مقدمة الشوقيات ص ٧ ـ ٨.

ـ مصر، والكبير ـ العالم العربي والإسلامي فتتفجّر شاعـريته وتتـدفق لتجعل هذا الدور ذروة تطوره الشعري خلال أربعين سنة[٣٢].

وقـد انعكس بلوغ شـوقي ذروة تـطوره الشعـري في التكـريم والتقدير اللذين تهيئا له في هذه الفترة وهو ما لم يفـز به شـاعر عـربي غيره، قديمـاً أو حديثـاً. فقد أقيمت لـه التماثيـل وانتخب عضواً في مجلس الشيوخ سنة ١٩٢٤ ممثلاً لدائرة سينا ثم بويع بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧. وانتخب رئيساً لجماعة أبولـلو عام وفاته ١٩٣٢ وكان في هذا التكريم الأخير معنى خاص له صلته الوثيقة بموضوع هذا الفصل فهذه الجماعة التي يعكس اسمها برنامجها الجريء في تجديد الشعر العربي، لم تختر رئيساً لها غير الشاعر الذي جهر برسالته في تجديد ذلك الشعر أمام مؤتمر المستشـرقين سنة ١٨٩٤ والذي حمل لواءه أربعين عاماً.

## ملحقان

### ١ ـ أعمالي في المؤتمر

هذا الكتيب الذي طبع سنة ١٨٩٥ والذي يصف أعمال شوقي في المؤتمر في سبتمبر سنة ١٨٩٤ وثيقة مهمة للدراسات الشوقية، وهذه الأهمية يمكن تلخيصها كما يلي:

(١) هـذه أول مجموعـة شعريـة نشـرهـا شـوقي، فهي سـابقـة للشـوقيات التي طبعهـا سنـة ١٨٩٨ ويجب أن تـدرس متكـاملة مـع

(٣٢) وجدير بالملاحظة في هذا الموطن أن شوقي لم يتطور في فهمه للشعـر خلال هـذه السنوات الأربعين ولم يُرِدْ أن يتطور. فقد رجع من فرنسا وقد استكمل عدته الشعرية ووعى كل مـا أراد أن يعي وكأنه شعر أنه اهتدى إلى الصراط المستقيم فكان تطوّره في هذه الأدوار الثلاثة في نطاق المجال الشعري الذي اختطه لنفسه. وفي ضمن ذلك النطاق نـظم وجدد في كـل الكون الذي وصفه في مقدمته بأنه ملكوت الشاعر.

الشوقيات[1]، فالقسم النثري فيها مكمل لمقدمة الشوقيات الشهيرة، والقسم الشعري يلقي ضوءاً على قصيدة المؤتمر وعلى تاريخ نظم الحكايات التي تظهر غير مؤرخة في الشوقيات.

(٢) وتثير هذه «الأعمال» قضية اشتراك الشاعر في مؤتمرات المستشرقين، فقد حضر مؤتمراً آخر في أثينا سنة ١٩١٢ وألقى قصيدة هناك[2]. وقد فعل هذا قبله عبدالله فكري، الذي مثل مصر في مؤتمر المستشرقين في استكهولم[3]: وأول من اتصل بالمستشرقين من رجال النهضة المصرية هو الطهطاوي أثناء إقامته في باريس، وقد عرف المستشرق دي ساسي. وكان هذا الاتصال بالمستشرقين ومؤتمراتهم طبيعياً لرجال النهضة الذين كانوا على اتصال مع أوروبا، ودرس بعضهم في فرنسا.

(٣) تلقي هذه الأعمال ضوءاً كاشفاً على نشاط شوقي في القصر، ووظيفته فيبدو بوضوح أنه قضى أول سنة بعد رجوعه إلى مصر من فرنسا، ليس شاعر مدائح خديوية، بل مجنداً في خدمة مصر، والكتابة عن تاريخها، يستعد للاشتراك في مؤتمر المستشرقين، فينظم أشعاراً في المذهب الجديد ليعرضها على المؤتمر ليذكرهم أن الأدب العربي الحديث يحتوي: المسرحية، والحكايات، والشعر التاريخي، وشعر الطبيعة، أي آثاراً أدبية مشبهةً لما نظم راسين ولافونتين وهوغو.

---

(١) ويفهم من المقدمة (ص ٢١ ـ ٢٢) أنه أقام في جنيف شهراً «ثم انفض المؤتمر فبرحتها إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها، وزيارة المعرض الذي أقيم بمدينة أنفرس في ذلك العام».

(٢) الشوقيات ٤/٦١ ـ ٦٢، وذكر حضوره مؤتمر المستشرقين في أثينا سنة ١٩١٢ في المقدمة النثرية لقصيدته القافية في النيل والمهداة إلى مرغوليوث.

(٣) انظر كتاب عباس محمود العقاد «شواء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» ص ٨٤ ـ ٨٥، وقد ألقى عبدالله فكري قصيدة في المؤتمر كما فعل شوقي بعده في جنيف.

(٤) و «الأعمال» خير دفـاع عن صورة شـوقي كشاعـر مدَّاح في بلاط الأسرة العلوية كما أن المقدمة النثرية تعطي بعداً جديداً لتعلقـه بها. فهو يرى فيها أساس نهضة مصر الحديثة ومعهـا الأدب العربي الحديث وشوقي وَفِيٌّ لكلا الأمرين وهو يعكس مكانة الأسرة العلويـة في مسرحية تاريخ مصر، ويركّبها في بناء الهمزية، فالمقطع الأخير في هذه القصيدة يصف إنجازات هذه الأسرة، الأمر الذي يمكنه من إنهاء الهمزية بتحية وليّه عباس حلمي:

كيف تشقى بحب حلمي بـلاد    نحن أسيـافها وحلمي المضـاء

وفيما يلي النصانِ النثريـان في «أعمالي في المؤتمـر» نثبتهما في هـذا الفصل لأهميتهما للباحث الشوقي، وهمـا الإهداء إلى عبـاس حلمي، وكلمة شوقي في المؤتمر.

الإهداء

إلى سيدنا ومولانا ولي النعم الأكرم الجناب الخديوي المعظم

مولاي

همة تحيي أمة هي كلمة صحبت ميلاد زمانك العباسي الحر وقيلت في تحية أيامك الحلميات الغر.

وإنا لنرجو أن ستعتز بها دولتك المسؤول لهـا طول البقـاء ويتأيـد حكمك ـ المشتهى له دوام الارتقـاء، كما أنا نعمل في سرنا الخـالص إليك وجهرنا المقصور عليك لتحقيقها بالله ثم بك في كل عمل تزلفه لنا الثقة الجميلة وتقيمنا فيه الدعوة الجليلة.

وفي عـالي رأي مولاي أيـده الله أن العلم من البيان والبيـان من العلم، والفكرة منهما معاً،

وأن الـفـكـرة أم الـرأي، وأن الـرأي زمـام الأمـة،
وأن لـيمـين المـلك هـدى فـي أن يـكـون لـلأمـة زمـام،

ومـولاي أطـال الله بقـاءه أعلم أن الفكـرة الآن في تكـوّن بـين الناهضين الأذكياء أبناء الأوطان وأن أكبر أسباب ذلك ترقي الإحساس بين الأفراد وتقدم الأدب العربي الذي هو أدب هذه البلاد.

واذكر أني يوم قمت بين يدي مولاي أستوهب الإذن في السفر والخروج إلى بلاد المؤتمر أخذت من خلال اللفظ الشريف أنه يسر الجناب العالي أن يقف علماء المؤتمر على شيء من حالتنا الفكرية ونهضتنا العلمية الأدبية فلما سافرت وخالطت المشتغلين بأشياء الشرق الحاضر من بين أولئك العلماء كان من سعدي أن وجدت الأكثرين على رأي مولاي من الرغبة في عرفان منزلتنا من الفكرة ومنزلتها منا ليستدلوا بذلك على مركز مصر الحديث في العالم الأدبي، وإن كانوا يقرون أنها في ظل مولاها كبيرة النهضة ملآنة من الحياة.

عـلى أن ذلك همّ سـائر علماء أوروبـا أيضاً يعـرفه الإنسـان من حديثهم مهما حدّثوه ومن أسئلتهم كلما سألوه.

وإنما يمنعهم من تناول حقيقة الحال والوقوف على جملة الأمر ضياع محل اللغة العـربية بـين معلوماتهم الجمـة ومعارفهم المتنـوعة الكثيـرة وانحصار معرفتها على غير وجهها في جماعة المستشرقين.

وهؤلاء لا يلقون لغير ماضي العرب بالاً ولا يشتغلون إلا لأنفسهم. ولطائفتهم القليلة.

وإذ كانوا وحدهم حملة اللسان العربي في أوروبا المنتدبين بمقتضى الحرفة للترجمة منه إلى لغاتهم المنتشرة وكانت الترجمة عليهم سبيلاً غير مأمون هم فيه يتعثرون فلا سبيل إذن إلى وقوف الرأي العام الأوروبي

على حاضر بلاد كمصر أجمعت الخلائق أنها اليوم رونق وجود الشـرق واليتيمة العصماء في عقد ممالكه المحرومة.

ولقد دعاني اعتقادي هذا لأبعث من حمية السادة المستشرقين وأهز من أريحيتهم عسى أن يروق لهم الذهاب في هذا المـذهب من خدمـة العصر، بتأييد المعرفة بـين أممه وأحكـام الالفة بـين أقوامـه، فكانت أعمالي في قسم اللغات الإسلامية من مؤتمر هذا العام ناشئة عن مبدأ مؤسسة على اعتقاد، وهذا ما جرَّأني عـلى أن أقدمهـا بين يـدي الآمر العظيم حساباً مسؤولاً وهدية إلى خير من أكـرم العلم وأهله والهدايـا على مقدار مهديها،

خادم السدة

أحمد شوقي

ملخص خطبتي باللغة الفرنساوية في إحدى جلسات
قسم اللغات الإسلامية من المؤتمر المشرقي الدولي المنعقد بجنيفا
من مدن سويسرا في شهر سبتمبر سنة ١٨٩٤ م

أيها السادة:

لقد كان إحسان العرب إلى العقل الإنساني ومنتهم على المعارف البشرية ما لا يزال أثره موجـوداً في الحضارة القـائمة ظـاهراً في العلم الحاضر ملاحظاً في الأشياء المشاهدة، فهو في الكتب مسائل شتى كبار ورموز للعلم وأسرار وألفاظ طويلة الأعمار وفي حياة هذا العصر آثار يتأملها العـارف وأحوال يعـرفها المتـأمل الـواقف لا سيما في قسم من أوروبـا نعلم أنه حمـل حضارة من حضـاراتهم الكبار وأقـل دولة من دولاتهم الجسام. فالحضارة العربية إذن خليقة أن يشتغل الزمان وأبناؤه بأمرها حرية أن تتقدم في نفوسهم على كل تمدن خلا وعمران زال وذلك:

أولاً: لأنها هي التي منها أخذ العصر مباشرة، وعنها نقل أولاً وبالذات ففيه منها أشياء وعليه لها آثار وبها استعان ويستعين مع الزمن والأيام.

ثانياً: لأنها لم تتوحد فتتهم بصغر أو ترمى بقصور وإنما هي في الحقيقة حضارات قد تنوعت وتعددّت وتعاصرت وتعاقبت وتنقلت فكل واحدة منها في التاريخ حياة ذاتية ووجدان خاص وقسم من الدنيا إليه نقلت وفيه سرت وبه اضطلعت وكان لها وله شأن.

ثالثاً: لأنها لم تنقض ولا ماتت كما يزعم الجهل ويدعي الغرور، بل ما زالت في أخلاق الأمم وعادات الشعوب وأحوال العائلة وآداب الشرق الحاضر الذي هو بتلك البقية باقٍ وبآثار ذلك الفضل حيّ سعيد.

وإن أمة كالعرب هذا في التاريخ شأنها وذلك في الدهر مكانها لجديرة أن يهتم لها الأذكياء بصيانة لسانها وأن يسهروا على حفظ بيانها فإذا فعلوا خدموا العلم وأكرموا العقل واتخذوا يداً عند الإنسان.

وهذا ما يذكر لهم أيها السادة فيشكر ويؤثر لأسلافكم الفضلاء ولا ينكر.

إلا أن في اهتمامكم للغة العرب بماضيها وحده مع إعراضكم عن حاضرها كل هذا الإعراض ما يشير إلى أنكم تشتغلون بشيء فات أو تراث حي قد مات. ولا يفوت عليكم ولا علينا ما في هذه الإشارة من الإساءةِ إلينا مع أنا نحمد الله على حاضرنا الأدبي إذ دخل في الحركة العصرية من نحو نصف قرن فنمت مادته واتسع نطاقه وتعددت مذاهبه وتنوعت مطالبه وأضحى لا ينزل عن سواه مكاناً إذا هو قيس بما لدى الكثير من الشعوب في أوروبا التي لا ننكر أن لنا أعواماً طويلة نقبس نور حكمتها ونقيس على مثالها الجديد في الأدب ونعز لغتنا بما

يصل إلينا عن يدها من آية في العلم إلى أن تكافأنا فأمكن أن نستغني وأن نفوه بإنكار الافتقار.

وإن سألتم أيها السادة من رب هذه المأثرة الجسيمة قلت هو المغفور له محمد علي باشا فإنه رحمه الله أنقذ الضاد فيما أنقذ من أشياء البلاد ودعا المصري ليعلم بعد أن عاش كل تلك القرون يشكو المماليك وبخلهم عليه بالقراءة والكتابة.

وما أقرب ما بين ذهابه في هذا المذهب من التمدين وبين ظهور العلامة رفاعة بك وتلامذته الذين ليس لمشتغل بأشياء الشرق أن يجهلهم أو أن ينكر على المصريين الفخار بهم وترقيتهم لمقام تراجمة العباسيين في خدمة العلم والأدب والوفاء للوطن وللأمير.

ومن ذلك العهد أخذ المالكون من أبنائه يبنون المجد مثل بنائه إلى أن عاد القريض والانشاء فهزًّا بدولتهم اللواء ووفياها الثناء وقامت المطابع وظهرت التآليف من كل صنف وأنشئت الصحف من كل حجم وسالت بالحبر الأقلام. فالقاهرة اليوم في ظل مولانا الخديو القائم عباس حلمي الثاني بغداد العوالم العربية يأتيها الأقوام من أقاصي البلاد فيجاورونها قُرّاءً لأنبل الكتاب أو كُتَّاباً لأذكى القراء.

ولا عجب فكذلك ألفانا من الدهر بليغ العرب أبو الطيب المتنبي إذ سئل لماذا أحسن شعره ما عمل في مصر ولملكها وهي ليست بلاده ولا مليكها رب نعماه فأجاب لأنه في مصر إنما يقول الشعر لقوم يفقهون.

وهذا كتاب العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ لمعربه وناظمه الفاضل محمد عثمان بك جلال لا يقل عن إنشاء لافونتين رقة وسلامة ومتانة وفخامة وإنا لنفتخر به ونقدمه دليلاً كافياً على أن منا اليوم من

يحكي الشهير لافونتين وهو كما تعلمون من آباء الفكرة الأدبية الفرنساوية التي ينتهي إليها في العالم الأوروبي كل جلال وجمال.

على أن عثمان بك ما كان ليرتفع محله هذا العظيم لو لم يصب بالضاد لغة تعدل لغة لافونتين غنى وليناً وسعة واقتداراً وهو أيضاً أدل دليل على أن هذه اللغة التي يزعم جمهور الأوروبيين أن آدابها قاصرة على مدحة تزلف لأمير أو كلمة يحيى بها وزير صالحة لأن تنظم بها القصائد الطنانات وتعمل الرسائل السيارات في الإشادة بذكر عظماء الأبطال والتغني بكبار الوقائع ومشهورات الأيام.

فهل ما تزالون أيها السادة على جفائكم لحاضر لغة العرب وإعراضكم عن كل ظريف لنا في الأدب وأنتم أنتم سفراؤنا الوحيدون في الهيئة الاجتماعية الغربية وأن لنا لبراءة وشرفاً في أن تعرف أوروبا مكان الفكرة بيننا وما نحسبها هي أيضاً تكره ذلك أو تعرض عن شيء من هذا القبيل تعرضونه عليها مشكورين فقد علمت أن نابليون لما فتح مصر بالجيشين من أرباب السيوف وحملة الأقلام، كان أول ما انصرفَ إليه اهتمامه أن أمر بقصائد الوقت وأدبيات الجيل أن تنقل إلى اللغة الفرنساوية فترجم الكثير منها وبعث به لفرنسا لينشر بين الأمة وقال تراجمته الأعلام أقوالهم في درجة الأدب إذا ذاك عندنا ومقدار الفكرة بيننا إلا أنهم لم يروا ما يسر فحكموا بما يضر وفاتهم أن أمة تلبث في الظلام والظلم قروناً قلما تجود بأدب أو تظهر بفكرة إلا بعد حين.

والآن أختصر من القول لضيق الوقت وألقي بين أيديكم أعمالي التي حاولت بها أن أزيد فكلها من طراز في الأدب جديد وهذه هي «رواية علي بك» وهي واقعة تاريخية منظومة ضمنتها دقائق تاريخ المماليك وشرحت فيها حياة المملوك الأعظم الطاغية علي بك وقتلته المشهورة.

«مصر» وهي قصيدة تاريخية لخصت فيها كبار حوادث وادي النيل من يـوم قام إلى هـذه الأيام مسهبـاً عند ذكـر الفراعنـة والكـلام عن الديانات التي اختلفت على البلاد المصرية.

«القليل الكثير في أدب الصغير والكبير» وهي مجمـوعة حكـايات منظومة على ألسنة الحيوانات بإنشاء عربي محض وفكر مصري خالص لم أستعن على نظمها بتقليد ولا ترجمة.

فالمرجو من السادة أهل هذا النادي أن يقابلوا معروضاتي بمأمول القبول وأن يذكروا أني إن تبرأت من التطفل لم أتبرأ من كوني نـاشيء القدم في هذا السبيل.

## تعليقات على الإهداء إلى عباس حلمي

١) يعكس الإهـداء شعوراً بـالنهضة المصـرية في أواخـر القـرن التاسع عشر، «وتقدم الأدب العربي الذي هو أدب هذه البلاد».

٢) ويسجل أيضاً اهتمام الخديوي في أن يعرف الغـرب الصورة المصرية الجديدة «وأن يقف علماء المؤتمر على شيء من حالتنا الفكـرية ونهضتنا العلمية الأدبيـة» ويضيف إلى أنه لمس من المؤتمـرين رغبة في معرفة «مركز مصر الحديث في العالم الأدبي».

٣) ويشـير إلى أن جهل الغـرب عمومـاً بهذا راجـع إلى جهلهم بمفتاح هذا كله وهو اللغة العربية وإلى أن المعرفة بهذه اللغة محصورة في جماعة المستشرقين.

٤) ولكنهم ـ أي المستشرقون ـ «لا يلقون لغير ماضي العرب بالاً» كما أنهم يتعثرون بترجمة الآثار العربية إلى لغاتهم وعـلى هذا الأسـاس فهو متشائم ويرى أنه «لا سبيل إذن إلى وقوف الـرأي العام الأوروبي

على حاضر بلاد كمصر».

٥) ولذلك فقد قرر أن يعرّف المستشرقين بالإنجازات المصرية مباشرة، بظهوره هناك أمامهم وعرضه نماذج من أعماله الأدبية الممثلة للحركة الأدبية الحديثة في مصر.

إذن خلاصة هذا الإهداء هو تعريف الخديوي بما قام به في المؤتمر كرسول للنهضة المصرية والأدب العربي الحديث وتعريفه المستشرقين به. وهذا يعطي بعداً مهماً لوظيفة شوقي في القصر بعد رجوعه من فرنسا وعلاقته بالخديوي، وأهم من كل ذلك تصوره لنفسه كرسول التجديد في الأدب العربي الحديث، وكشاعر عربي جدير بعناية المستشرقين وأهل الأدب في الغرب الأوروبي.

## تعليقات على ملخص خطبته أمام المؤتمر

١) يشيد بحضارة العرب القديمة الماثلة إلى الآن «لا سيما في قسم من أوروبا نعلم أنه حمل حضارة من حضاراتهم الكبار وأقل دولة من دولاتهم الجسام»، وهذه إشارة قويّة إلى العرب في الأندلس وحضارتهم وهي إشارة لها دلالة وأهمية عظمى في موضوع «الأندلس في وعي شوقي[٤]» وتثبت الحضور الأندلسي في ذلك الوعي في سنة مبكرة جداً (١٨٩٤).

٢) وهذه الحضارة «حرية أن تتقدم في نفوس (المستشرقين) على كل تمدن خلا وعمران زال». وهنا يظهر شوقي العالم المفكر، شاعر الحضارات الذي يعرف كيف يؤيد ما يقوله بالأدلة التي يقدم منها ثلاثة ويحقق شرطاً من الشروط الثلاثة التي تكلم عنها في مقدمة الشوقيات

(٤) أنظر المفصّل عن الدور الأندلسي في حياة شوقي في هذا الكتاب.

وهي أن الشعر يجب أن يعتمد على العلم والمعرفة وأن الشاعر يجب أن يكون «علياً خبيراً».

٣) وهو ينعي على المستشرقين اهتمامهم بالماضي العربي الأدبي، وإهمالهم الحاضر الأدبي الذي «دخل في الحركة العصرية منذ نحو نصف قرن». وبينما هو لا ينكر أن الأدب العربي الحديث مدين للأدب الأوروبي الجديد، إلا أنه يؤكد أن العرب والغرب تكافئا «وأمكن أن نستغني وأن نفوه بإنكار الافتقار»، وهذه فقرة مهمة تعكس تصور شوقي للأدب المصري الحديث الذي كان هو حامل لوائه، وأنه أدب حديث يثبت في الموازنة مع الأدب الأوروبي. وضمناً تعكس هذه الفقرة رغبته في أن تعرفه أوروبا أيضاً وليس مصر فقط شاعراً وأديباً يحسب له حساب[٥].

٤) ويذكر من أعلام النهضة المصرية محمد علي الكبير، ورفاعة الطهطاوي[٦]، وهذا المقطع في الكلمة هو تحية للأسرة العلوية التي كان شوقي ربيبها. والقطعة تظهر بعداً جديداً لوظيفة شوقي في القصر ومكانه كداعية للأسرة العلوية أمام ذلك الحفل العلمي وأمام أوروبا التي كان يمثلها ذلك الحفل.

٥) ويخص بالذكر محمد عثمان جلال معرب لافونتين وناظم «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» وإنجازه في تعريب الكاتب الفرنسي الشهير منوهاً بمكانته في الأدب الفرنسي. ثم يشيد باللغة

(٥) انظر مقال الدكتور صالح الطعمة «شوقي وآثاره في مراجع عربية مختارة» مجلة «فصول»، اكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢، ص ٢٤٣ - ٢٥٧، وعلى الصفحة ٢٤٤ إشارة إلى أعمال شوقي في المؤتمر مقتبسة من مقال باحث آخر يقول ان شوقي «قرأ عملاً حول مأساة (تراجيديا) عربية الفتها حديثاً سيدة مسلمة».

(٦) فهم شوقي الدور الحضاري الكبير الذي لعبه الطهطاوي وتلامذته، وشبههم بتراجمة العباسيين في خدمة العلم والأدب. وكان شوقي نفسه في القصر رئيساً للقلم الافرنجي مَعنيّاً بالترجمة.

العربية وأنها عكس ما ظن الناس، ليست «قاصرة على مدحة تزلف لأمير» وإنما أصبحت أداة «للإشادة بذكر عظماء الأبطال والتغني بكبار الوقائع ومشهورات الأيام» والفقرتان اللتان تتحدثان عن هذا تعكسان إيمان شوقي بميلاد الأدب العربي الحديث وتطوره واكتماله، وأنه جدير بعناية المستشرقين الذي يخاطبهم «أنتم أنتم سفراؤنا الوحيدون في الهيئة الاجتماعية الغربية». وبذلك يمهد لتقديم أعماله الأدبية الثلاثة إلى المؤتمر ومنه إلى أوروبا.

٦) وما تقدَّم كان تمهيداً من شوقي للتعريف بأعماله الأدبية الثلاثة التي عرضها في المؤتمر ووصفها بأنها «كلها من طراز في الأدب جديد» وهي مسرحيته: «علي بك الكبير»، وقصيدته «كبار الحوادث» الهمزية التاريخية، و«حكاياته» على ألسنة الحيوان. وهذه الفقرة الأخيرة تؤكد ما قيل سابقاً عن تصوره لإنجازه كرسول الأدب العربي الحديث وحامل لوائه، وداعيته في الغرب الأوروبي. ولكن هذه الفقرة تثير أيضاً أسئلةكثيرة بما تصف فيه هذه الأعمال الثلاثة:

١) يذكر شوقي عن مسرحيته أنه شرح فيها: «حياة المملوك الأعظم، والطاغية علي بك وقتلته المشهورة» وكما هو معروف نظم شوقي هذه مرتين: الأولى وهو في باريس والثانية في أواخر عمره، وعدَّل وغيَّر في شخصية علي بك في النسخة الثانية، كما أن المسرحية أثارت جدلاً في القصر الخديوي عندما ارسلها شوقي إليه وهذا الوصف من قلم شوقي سنتين بعد نظمه المسرحية يؤكد أنه لم يُظهر علي بك كشخصية جذابة، بل إنه وصفه بأنه «الطاغية». وأن المسرحية كانت في شكلها الأول تحية للأسرة العلوية ومؤسسها محمد علي.

٢) وفي وصفه للهمزية التاريخية يقول أنه «أسهب في ذكر الفراعنة والكلام عن الديانات التي اختلفت على البلاد المصرية». وهذا التأكيد

على هذين المضمونين في الهمزية مؤشر قوي إلى مغزى القصيدة السياسي ووظيفتها في خدمة مصر وقضيتها الوطنية ومطالبتها بالاستقلال على الصعيد الحضاري، فهو يلفت أنظار العلماء أن بلده مهد كل الحضارات وأقدمها، وأنها كانت صعيداً التقت عليه ديانات التوحيد الثلاث: وقبلها عرفت مصر الفرعونية التوحيد، وأن بلداً هذا مهاده الحضاري خليق أن يكون حراً ومستقلاً(٧).

٣) وأخيراً يذكر حكاياته التي أدارها على ألسنة الحيوان ويصفها كما يأتي: «القليل الكثير في أدب الصغير والكبير وهي مجموعة حكايات منظومة على ألسنة الحيوانات بإنشاء عربي محض وفكر مصري خالص لم أستعن على نظمها بتقليد ولا ترجمة» وهذا الوصف يبدو وكأنه يتناقض مع ما قاله بعد أربع سنوات في مقدمته للشوقيات (ص ٩) حيث يقول: عن هذه الحكايات «وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير وفي هذا شيء من ذلك».

ولكن كلمته المفصلة ذات النبرة القوية في وصف هذه الحكايات يجب أن تعتبر المفتاح لحل هذا التناقض، وهي تدل على أن شوقي عندما نظم هذه الحكايات لم يعتبر نفسه مترجماً ولا مقلداً للافونتين. فالذي يمكن أن يوصف كذلك أي أنه مترجم هو محمد عثمان جلال الذي ذكر سابقاً في الكلمة ولعل هذا هو السبب في اختياره وذكره إياه، لأن شوقي أراد أن ينفي عن نفسه تهمة الترجمة والتقليد والاتباعية وأن ينبه إلى أن الرجل أو الأديب الذي قام بالترجمة كان

---

(٧) أنظر الفصل عن «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب، وجدير بالملاحظة أن شوقي قدم إلى المؤتمر الشعر التاريخي الذي تعبر عنه الهمزية على أنه إنجاز وإسهام في تجديد الشعر العربي، وكذلك كان.

سابقاً له وهو محمد عثمان جلال. فالنظم في هذا الأسلوب بعد عهد محمد جلال إذن لا يعتبر ترجمة ولا تقليداً لأن هذا الفن الشعري قد تأصل وتعرب، وهو على كل حال فن له جذور قوية في التراث العربي[٨]. وكأن شوقي أراد أن يقول إنه عندما نظم هذه الحكايات لم يترجم عن لافونتين[٩]، بل نظمها مستلهماً التراث العربي الإسلامي الذي أصبح تعريب محمد عثمان جلال لحكايات لافونتين قسماً منه. ثم انه (أي شوقي) وضعها في إطار مصري لا سيما تلك المقطوعات التي لها مغاز سياسية ضد الاحتلال وغيره وهي قصائد ليست موجهة إلى الأطفال كأكثر مقطوعات لافونتين، ولكن للكبار الذين ذكرهم في عنوان هذه الحكايات. أما إشارته في مقدمة الشوقيات للافونتين فيجب أن تحمل على أنها قيلت في إطار الأدب المقارن وسياق التجديد الذي كان يتكلم عنه، وهي تظهر حرص شوقي على التدليل أن هذه الحكايات المنظومة لها أشباه ونظائر مرموقة في أدب الغرب، ممثلة في أدب علم من أعلام الأدب الفرنسي ـ لافونتين.

**النصوص الثلاثة**

وبعد هذه الكلمة يثبت شوقي نصوصاً ثلاثة في الكتيب الموسوم «أعمالي في المؤتمر»، الهمزية والحكايات وقصيدة جنيف.

وأهمها لمحقق شعر شوقي الحكايات ثم قصيدة جنيف.

أما الحكايات فتبلغ واحدة وخمسين حكاية، وهي هي حكايات الجزء الرابع من الشوقيات، غير أن هذه الأخيرة تبلغ الخمسة

---

(٨) ولافونتين نفسه أفاد من التراث الشرقي في عمله وَمِن كليلة ودمنة بالذات.

(٩) وهذا هو رأي المستشرق الفرنسي بودو ـ لامت في كتابه عن شوقي ص ٢٠٠.

والخمسين حكاية، أي بإضافة أربع حكايات وهي الأربع الأولى في هذا الجزء الرابع[١٠]، ويتأكد من إثبات الحكايات في «أعمالي في المؤتمر» «أن هذه الحكايات التي عرفها العالم الأدبي كقسم من شوقيات ١٨٩٨ ترجع في الحقيقة إلى سنة ١٨٩٤ عندما ألقاها شوقي في مؤتمر جنيف. ومن المرجح أنه نظمها في الفترة بين نوفمبر ١٨٩٣ إلى أكتوبر ١٨٩٤. أي ليس في فرنسا ولكن بعد عودته من فرنسا. إذ يفهم من سياق الفقرة في مقدمة الشوقيات (ص ٩) أنه نظمها في مصر لأنه كان يقرأ ما ينظم من هذه الحكايات «لأحداث المصريين» وهذا أقرب أن يكون في مصر منه في فرنسا. ويشبه أن يكون شوقي نظمها في هذه السنة الأولى بعد رجوعه إلى مصر استعداداً لإلقائها في المؤتمر، كما نظم الهمزية التاريخية، فيكون هذان العملان وهما من أهم أعماله الشعرية في هذه الفترة قد نظما في هذه السنة، ونظما لغاية مرسومة «إلقائها في المؤتمر كمثال على الأدب الجديد في مصر الحديثة العلوية». وجدير بالذكر أن شوقي يقول بعد آخر هذه الحكايات (ص ٦٥) «ترجمت أربع من هذه الحكايات إلى اللغة الفرنساوية وقرئت في الجلسة فصادفت استحساناً عاماً».

أما قصيدة جنيف التي مطلعها: «لا السهد يدنيني إليه ولا الكرى» فعنوانها في الكتيب «بلدة المؤتمر لناظرها في أبهج مناظرها» ويقول عنها (ص ٦٩) «كان في النية تلاوة هذه القصيدة على ملأ

---

(١٠) هذه الحكايات الإحدى والخمسون المدرجة في «أعمالي» ظهرت في الشوقيات سنة ١٨٩٨، وعلى هذا الأساس يكون شوقي قد نظم الحكايات الأولى الأربع المدرجة في الجزء الرابع من الشوقيات بعد سنة ١٨٩٨. وقد كشف الدكتور محمد صبري عن حكايات شوقية أخرى يظن السيد عبد التواب يوسف انها زادت هذه الحكايات إلى سبعين. انظر مقالة «شوقي شاعر الأطفال» الذي قدم إلى مهرجان شوقي ١٩٨٢، ص ٥ ـ ٦.

المؤتمرين في جلستهم الوداعية ولكن حال ضيق الوقت دون ذلك».

وقد ألهمه جمال سويسرا التي قال عنها في مقدمة الشوقيات (ص ٢٢) إنها «المجلى البديع لعروس الطبيعة» فنظم الرائيَّة وأراد قراءتها على المؤتمرين ولعله اعتبر هذه الرائية مشبهة للأعمال الأخرى التي قدمها للمؤتمر أي أنها مثال للشعر الجديد الذي لا يذكر أماكن الجزيرة العربية والصحراء، ولكن بلداً أوروبياً، ويصف مناظر وملامح جديدة على مرأى الشاعر العربي، فقصيدة جنيف من أولى قصائده في البلاد الأوروبية[11].

## ٢ ـ الأرجوزتان رقم الحلل في نظم الدول، ودول العرب وعظماء الإسلام

أرجوزة شوقي «دول العرب وعظماء الإسلام»[1] جزء مهم من الحصاد الأندلسي تأثر في نظمها بأرجوزة لسان الدين بن الخطيب «رقم

---

(١١) لا يعرف بالضبط متى نظم «غاب بولون» ومحتواها يوحي انها ليست من نظمه وهو طالب في باريس. ولعله نظمها بين سنة ١٨٩٤ و١٨٩٨، وهي مدرجة في الشوقيات الأولى التي ظهرت سنة ١٨٩٨.

(١) ظهرت هذه الأرجوزة مطبوعنة بعد وفاة شوقي. وجدير بالذكر أن مقطعاً صغيراً منها كان قد ظهر في «كرمة ابن هانيء» لعبدالله الرافعي سنة ١٩٢٣ مبتدئاً بـ :

يا فطنا بسير الكبار        مُفْتَتِناً بغرر الأخبار

ومنتهياً:

إن ذكر الآباء جاءا بالقمر        جداً تمناه العتيق وعمر

ويذكر المؤلف (ص٤٩) أن المحامي وهيب دوس أمره بطلب من شوقي أن يقف عند هذا الحد في جمعه لمختارات من شعر شوقي، فرضخ للأمر، ويبدو أن شوقي كان حذراً في نشر مجموعات من شعره. وقصته مع سليم سركيس معروفة، لما أراد الأخير أن يجمع شعره بشكل علمي. ولعل شوقي لم يرد سنة ١٩٢٣ أن تظهر له أرجوزة لئلا يساء فهم إنجازه الشعري وتجديداته لا سيما في فترة كانت نيران مدرسة الديوان تنصب عليه.

الحلل في نظم الدول». ولكن الأولى أرجوزة شاعر[٢]، والثانية ارجوزة ناظم. ولهذا يمكن أن تعد أرجوزة شوقي معارضة تضاف إلى معارضاته الأخرى الأندلسية التي تفوق فيها على أسلافه من الشعراء. ولتأييد هذا الوصف وهذا الحكم رأينا من المناسب أن تؤخذ أرجوزة لسان الدين بشيء من العناية وأن يكون هذا الملحق أكثره مقصوراً عليها، لأن أرجوزة شوقي نالت نصيباً وافراً من الاهتمام في هذا الكتاب[٣] أولاً في وصفها كوثيقة تاريخية تعكس إدراك شوقي لمعنى تاريخ العرب، وثانياً كوثيقة أدبية مليئة بالمقاطع الشعرية العالية.

١) أرجوزة لسان الدين[٤] مطولة تتناول تاريخ العرب من عصر البعثة إلى زمن لسان الدين في الأندلس، وتقسم إلى قسمين كبيرين واضحين: الأول: يتناول تاريخ العرب والإسلام في المشرق في عصور البعثة والراشدين والأمويين والعباسيين. والثاني: يتناول التاريخ الإسلامي في المغرب في عصر الأغالبة والفاطميين وفي الأندلس في كل العصور: الأمويين، والطوائف، والمرابطين، والموحدين، والحفصيين، وبني زيان بتلمسان، والمرينيين، وبني نصر. فكانت الأرجوزة تعداداً كاملاً للدول والسلالات، وسرداً مُمِلًّا لأسماء الخلفاء والملوك والأمراء. ولم يفعل شوقي هذا، فقد ركز على الدول ورجالاتها العظام فقط، ومصارعها، وجَانَبَ السرد الممل، وسلاسل الأسماء الجافة.

(٢) أول من عرف قدر الأرجوزة الشعري والمقاطع الرائعة فيها هو الدكتور محمد صبري. انظر مقاله في «المجلة» ديسمبر، ١٩٦٨، ص٧ـ١١.

(٣) انظر مكانيها من هذا الكتاب في فصل «شوقي رأس شعراء الاحياء»، و«شوقي شاعر التاريخ».

(٤) اعتمدت طبعة تونس التي صدرت سنة ١٣١٦هـ/١٨٩٨م.

٢) وقد أفرد لسان الدين لتاريخ الإسلام في المشرق صفحات قليلة تبلغ مع شروحه حوالي تسعة وعشرين صفحة، بينما خصّ الأندلس بباقي صفحات الكتاب التي بلغت مائة وخمساً وكأنه كان معجلاً في نظمه تاريخ المشرق يحاول الخلاص منه ليبدأ تاريخ الأندلس. أما شوقي فأرضى حاجته إلى التعبير التاريخي، إلى عهد الفاطميين، فجاءت أرجوزته أرجوزة شائقة بمقاطعها الشعرية، يمدّها حسّ تاريخي مرهف، تتكامل معها أندلسياته القصائدية في تاريخ الأندلس، وهمزيته التاريخية في الإسلام بالمشرق ومصر.

٣) وقد أضاف لسان الدين إلى هذه الأرجوزة شروحاً نثرية تأتي بعد كل مقطع منظوم عن عصر من التاريخ الإسلامي، الأمر الذي يؤكد للقارىء أنها منظومة تعليمية، وليست شعراً يرضي حاجة القارىء الفنية، كما أنه أطال إطالة مملة في دولة بني مرين، فخصها بإحدى عشرة صفحة (ص ٧٦ ـ ٨٧) وهو ما خص به الأمويين والعباسيين معاً. وأتلف السرد التاريخي وتسلسله بإثباته مرثاة طويلة بعد مقطع المرينيين في مولاه أبي الحجاج بن نصر، استغرقت أربع صفحات (ص ٩٧ ـ ١٠١)، وهو ما لم يفعله شوقي، الذي تبدو أرجوزته ـ بعد هذه الموازنة ـ عملاً شعرياً تاريخياً ملهماً، وليس منظومة تعليمية جافة. ولهذا يمكن اعتبار هذه الأرجوزة في ميدان المعارضات، التفوق الثاني ـ بعد الموشح ـ لأمير الشعراء على ذي الوزارتين.

# الباب الرابع

## رأس شعراء عصر الاحياء

## الفصل الأول

# شوقي والبارودي

علاقة شوقي بالبارودي تؤلف جزءاً مهماً مما دعي في هذا الكتاب بالظاهرة الشوقية، فقد كان البارودي عاملاً من العوامل التي كان لها أكبر الأثر في تكوين شاعرية شوقي وتلوينها. ورصد هذا القطاع من الظاهرة الشوقية غاية في الأهمية لأنه مفتاح فَهْم تقدُّم شوقي على كل شعراء عصر الإحياء، وبالتالي على كل شعراء العمود الإسلامي. فإذا كان الأستاذ هو المرصفي، والكتاب هو «الوسيلة الأدبية» في مثلث من العوامل الفعالة، فالشاعر الذي كان أنموذجاً ومثالاً أعلى لشوقي، كان ولا شك محمود سامي البارودي[1]. وبسط أسرار هذه العلاقة البارودية ـ الشوقية يجب أن يمر في مرحلتين: الأولى: تُفصِّل القول في أوجه الشبه ومدى التشابه في إنجاز الشاعرين، والثانية تتناول اختلاف شوقي عن البارودي وتميزه عنه ذلك التميز الذي ضمن له التفوق عليه وسبقه في ميدان القول الشعري[2].

---

(١) خير ما كتب عن البارودي هو مؤلف الدكتور شوقي ضيف «البارودي، رائد الشعر الحديث»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.

(٢) هذا مطلب أساسي في هذا الفصل الذي عنوانه «شوقي رأس شعراء عصر الإحياء» لأن هناك من النقاد من آثر البارودي على شوقي، كما فعل العقاد، ومن هنا فالقول في تقدم شوقي على شعراء عصر الإحياء لا يتم إلا بالخوض في موضوع تفوقه على المنافس الوحيد ـ البارودي.

تتلخص أوجه الشبه بين الشاعرين في الأمور التالية:

١) كلاهما لم يكن مصرياً صميماً، ولا عربياً صميماً، فقد كانت الدماء الشركسية تجري قوية في عروق البارودي، وكذلك كانت هذه وغيرها تجري في عروق شوقي. وهذا أمر له أهميته في كثير من المجالات، وما يعنينا في هذا الموطن هو قوة الإسلامية في كليهما، ورجحان كفتها على العروبة. ومن هنا انعكاس انتمائهما العربي في القطاع اللغوي ونصرة الفصحى، لغة القرآن والإعجاز[٣].

٢) كلاهما ورث ولاء للأسرة العلوية أباً عن جد، وكلاهما اتصل بالبلاط فكان البارودي مقدماً عند الخديوي اسماعيل طوال حكمه، ثم عند ابنه توفيق حتى الثورة العرابية. وعلاقة شوقي بالقصر زمن توفيق وعباس حلمي معروفة، ومع أن الشيخ علي الليثي كان شاعر الخديوي اسماعيل الرسمي، إلا أنه كان من الشعراء الذين دَعَتهم مدرسة الديوان بِحَق «العروضيين». وشاعر اسماعيل وعصر اسماعيل كان ولا شك البارودي، الذي يفتتح سلسلة الشعراء الكبار الذين نظموا في الأسرة العلوية، وفي مصر العلوية، وأصّلوا هذا النوع من النظم الذي وصل ذروته في شعر شوقي[٤].

٣) كلاهما كان من أنصار الجامعة الإسلامية، والدولة العثمانية، والتآخي بين مصر العلوية والدولة العلية، فكان الاثنان يعملان في

---

(٣) وهذا وتر يضرب عليه الشاعران كثيراً في مواطن كثيرة من ديوانيهما. وقد وقع البارودي في شرك التقعر والبدوية ـ ولم يفعل شوقي ذلك إلا نادراً ـ ولعل السبب راجع إلى شعوره بالشركسية وحرصه على التعويض عن هذا بالانتساب اللغوي إلى العربية حتى الاعرابية.

(٤) ومع أن شوقي كان شاعر محمد توفيق وعباس حلمي إلا أنه نظم كثيراً من الشعر الرائع في اسماعيل وعصره، وقد أهدى إليه «الشوقيات» التي طبعت إبان حياته وكان الإهداء «إلى سرّ اسماعيل».

إطار الإحياء والبعث الإسلامي، وكذلك كانت شاعريتهما تتحرك في هذه الدائرة تحركاً يفسر الكثير من خواص شعرهما ومميزاته[٥].

٤) كلاهما طرق أبواباً من الشعر جديدة، أهمها اثنان: الشعر السياسي والشعر الوطني المصري، الذي يتغنى بطبيعة مصر، وأهم من هذا بآثارها وأمجادها. وقد بدأ هذا كله رفاعة الطهطاوي الذي كان من العروضيين، ولكن أول شاعر كبير أوفى هذين المطلبين حقهما كان البارودي، وتبعه في ذلك شوقي ورفعهما إلى الذروة[٦].

٥) كلاهما عانى النفي على يد السلطات المحتلة: فقد نفي الأول إلى سرنديب سبعة عشر عاماً، والثاني إلى اسبانيا خمسة أعوام. وكان لهذا النفي أكبر الأثر في شاعرية الرجلين، وشعرهما، وكان كلاهما قد بلغ الرابعة والأربعين من عمره عندما تم هذا النفي[٧].

٦) بدأ البارودي سلسلة المعارضات في عصر الإحياء[٨]، وكان هذا جانباً لما دعي بحق «يقين القدرة»، قدرة الشاعر المحدث بعد عصور الانحطاط على مباراة الفحول القدامى ومجاراتهم، وبالتالي قدرته على التفوق عليهم[٩].

---

(٥) وإن كان هنالك اختلاف في ولائهما للإمام محمد عبده فكان البارودي من أنصار الإمام، الأمر الذي يفسر جزئياً عدم رثاء شوقي للبارودي، الذي كان أيضاً قد اشترك في الثورة العرابية ضد القصر، ولكنه رثى ابنته الشوقيات ٣/١١٥.

(٦) سجلت عدسة البارودي الشعرية جمال القاهرة الطبيعي في عهد اسماعيل في الجزيرةوالروضة والنيل تضويراً شعرياً رائعاً، عندما كان مُقدَّماً، حوالي اثنتي عشرة سنة بعد رجوعه من حرب القرم. ولكن التصوير كان فوتوغرافياً، تطغى عليه حاسة البصر.

(٧) إن صح أن ميلاد شوقي كان في عام ١٨٧٠ وليس في عام ١٨٦٨.

(٨) وهذه طبعاً معروفة قبل البارودي وإن كان هو الذي أكثر منها بشكل لافت.

(٩) وقد فتح باب الاجتهاد الشعري على مصراعيه عندما قال:

كم غادر الشعراء من متردم ... ولرب تال: بذَّ شأو مقدم

وجدير بالذكر أن عقدة التفوق عند الباروي دعته ليس إلى المعارضة فحسب بل إلى ذكر أسماء

والمعارضات معلم كبير من معالم الظاهرة الشوقية، كانت سبيلاً واضحاً من سبيل التعبير عن يقين القدرة والتفوق عند شوقي، وكان الذي هداه إليه ولا شك البارودي أو بالأحرى المرصفي في الفصل المطول الذي عقده في «الوسيلة الأدبية» عن البارودي[١٠]، مستشهداً فيه بالكثير من شعره، ومؤثراً إياه على بعض الفحول كأبي نواس نفسه[١١].

هذه هي الشخصية الشعرية الطاغية، التي كانت تحتل المسرح الشعري[١٢]، عندما بدأ شوقي ينظم في الثمانينات والذي كان عليه أن يتفيأ ظلها[١٣] أولاً قبل أن يشب عن طوقها. وقد كان الحظ حليف شوقي في هذه الفترة، فقد اختفى البارودي من المسرح الشعري المصري، عندما ظهر شوقي ولو لم يختف لأخمل شوقي (كما أخمل شوقي

---

الشعراء المعارضين في قصائده أيضاً وإلى ذكر تفوقه عليهم وهذا أيضاً فعله شوقي مستأنساً بما فعل البارودي وزائداً عليه.

(١٠) أنظر «الوسيلة الأدبية»، ص ٤٧٧ - ٤٩٦.

(١١) لم يعارض شوقي قصائد البارودي بل رجع إلى معارضة الفحول الذين تصدى لهم البارودي ولكنه عارضه في قصيدة واحدة:

«مال واحتجب      وادعى الغضب»

التي كسفت وأخملت قصيدة البارودي:

«املأ القدح      واعصِ من نصح»

(١٢) كان شوقي يعرف البارودي من أستاذه المرصفي وَذِكْره له في «الوسيلة الأدبية» ومن قصائده، ثم عرفه شخصياً بعد رجوعه من المنفى.

(١٣) إجلال شوقي للبارودي تعبّر عنه رسالته إلى محمد صبري المدرجة في «الشوقيات المجهولة» ٢/١٧٥. تجاور الاثنان في حلوان بعد رجوع البارودي من المنفى لمدة أربع سنوات. ولا شك أن هذا الجوار كان تجربة جديدة لشوقي أفاد منها إذ رأى الرجل محطماً مهدماً بعد نفي دام سبع عشرة سنة. ولا بد أن نفي البارودي كان في خاطر شوقي عندما جاء دوره هو للنفي في أواخر سنة ١٩١٤. وقد ذكره في مقاله عن الوطن في «أسواق الذهب» ص ١٥. عندما أشار إلى «القصائد البارودية» كأنها معلم من معالم الحضارة المصرية في جملة ذَكَرَ فيها الهرمين وسيف محمد علي وقناة اسماعيل!.

حافظاً)، في هذه الفترة التي امتدت حتى عودة البارودي. وهذا الأمر ساعد على إظهار عبقرية شوقي وجلائها غير محرجة، بمنافسة الأقران والأكفاء. وفيما يلي عرض للظروف والملابسات والعوامل التي أعانت شوقي أن يشق غبار البارودي ويتفوق عليه:

١) كان البارودي رجل عمل: جندي دخل المدرسة الحربية، وتخرج وعمل في صفوف الجيش، ورأس الفرسان واشتغل في وزارة الخارجية بالآستانة، وحارب في كريت والبلقان والقرم، وكذلك بقي بعد رجوعه إلى القاهرة مع اسماعيل، رجل عمل طوال حكم اسماعيل وشطراً من حكم توفيق حتى الثورة العرابية. فالبارودي صرف الشطر الأول من حياته ـ وقتاً ومجهوداً ـ في ميدان العمل. ومع أن هذا كان يذكي شاعريته في بعض المجالات، إلا أنه كان أيضاً هدراً لطاقته الشعرية. أما شوقي فكان على العكس من ذلك؛ لقد عاش طوال حياته لشعره وصانه عن الابتذال[١٤]، ولم يهدر طاقاته وتفرغ لتنمية شاعريته.

٢) ثم كانت الفاجعة في حياة البارودي سنة ١٨٨٣، وهو في عنفوان شاعريته. وكان من الممكن أن تكون هذه السنة فاتحة الفترة الكبرى في حياته الشعرية، ولكن كانت الثورة العرابية سنة ١٨٨٢ ونفي البارودي، فتغير مساره الشعري تغيراً حاداً. ومع أن النفي أنطقه بالكثير من شعر الحنين والشكوى والوطنية والتدين[١٥]، إلا أن

(١٤) وقد أفصح شوقي عن ذلك إيما إفصاح وهدى الباحث الشوقي إلى مفتاح من أهم مفاتيح شاعريته عندما بسط القول في هذا ووازن بين نفسه من جهة وبين خليل مطران وحافظ ابراهيم من جهة أخرى قائلا إن الأول كان يصرف ساعات العمر في رئاسة اللجان الزراعية والثاني في الكلام والمداعبة.

(١٥) نظم البارودي مدحته الطويلة في الروي «كشف الغمة في مدح سيد الأمة» وهو بسرنديب.

سبعة عشر عاماً في بلد ناء كسرنديب فعلت فعلها في الرجل وشاعريته. فإلى إقصائه عن الساحة الشعرية العربية، وجمهور القراء والمعجبين والمتذوقين لفنه[16]، ضيقت هذه السنوات من شأوه الشعري بأن ألزمته بلداً غريباً لا يعرف لغته، وأبعدته عن الحركات الأدبية والنقدية، وعن التحديات والاستفزازات، والملهمات التي كانت تحيط به في بلد كمصر، وقوّت فيه النزعة إلى الانفراد والوحدة، وأدخلت في حياته عنصري الوحشة والكآبة. ومجمل القول إنها ضيقت أفقه النفساني والشعري، ولما أفرج عنه كان قد كفَّ بصره، وعاد إلى وطنه ليموت بعد أربع سنوات من عودته.

هذا كله عكس ما حل بشوقي في منفاه باسبانيا، وهو مثل على الحظ الذي كان حليف شوقي في منفاه. ففضلاً عن أن نفي البارودي أخلى الميدان لشوقي لكي يظهر بقوة كشاعر القصر، ويحظى من الخديوي بعطف كبير غيَّر مجرى حياته، كان منفاه (الذي لم يدم سبعة عشر عاماً بل خمسة) يؤلف منطلقاً جديداً ومُشرقاً لشوقي، فقد بدأت فترة الانعتاق من ربقة القصر في الأندلس، والتفتح والتوسع في الأفق الشعري الذاتي، بعيداً عن التركية والعثمانية. لقد نظم شوقي في هذه الفترة شعراً خالداً على قلته. ولما عاد إلى مصر لم تكن عودته كعودة البارودي الذي قضى ما تبقى له من رحلة العمر في تنقيح ديوانه ومختاراته. كانت عودة شوقي إيذاناً بأخصب فترات شوقي الشعرية، وقد استمرت اثني عشر عاماً، تحرر فيها من القصر، ونظم كثيراً من شعره الخالد وبويع بإمارة الشعر. ثم بدأ عهداً جديداً في حياته

(١٦) وكان يخفف من غلواء الوحدة والبعد بالتراسل مع الأصدقاء والمعجبين، ومنهم شكيب أرسلان، ولكن هذا لم يكن بديلاً كافياً لشاعر كان رجل حركة وعمل وقائداً للفرسان.

الشعرية حقق فيه رغباته المرجَأة، منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاماً ألا وهي نظم المسرحيات الشعرية.

ولم تكن الظروف وحدها هي التي ساعدت شوقي في التفوق على البارودي في إطار هذه الموازنة والعلاقة البارودية ـ الشوقية. لقد كان لشوقي فكر نقدي أصيل مستقل، مكنه من الإفادة من أخطاء سلفه الكبير، ومجانبة هذه الأخطاء، وكان هذا معيناً له في تخطيه مرحلة المحاكاة التي بقي البارودي في دائرتها إلى حد كبير:

١) كان ولاء البارودي للإحيائية يدنيه من لغة الفحول حتى الوحشية والاعرابية منها وهو القائل:

حضرية الأنساب إلا أنها ... بدوية في الطبع والتركيب

فديوانه معشوشب بالكلمات الغريبة، التي كان شاعر الإحياء يعدها عنصراً من عناصر الجمال والقوة في شعره لصلته الروحية بالفصحى وتصوره أن لغة الفحول حتى الجاهليين منهم هي نبع العربية الصافي. وهذا ما لم يفعله شوقي، الذي كان معجمه نقياً، فديوانه هو معجم العربية الشعرية المعاصرة.

وفضلاً عن إيغاله في محاكاة الأقدمين اللفظية كان البارودي يترسم خطاهم في المضامين[١٧] والاتجاه البياني، وفي إدراكه لوظيفة الشعر، كما يفهم من مقدمة ديوانه. ونتيجة لهذا كله كان ديوان البارودي بعثاً لدواوين الشعراء الفحول، فديوانه يرينا أمرأ القيس، أو المتنبي، أو أبا فراس، في حلة البارودي. وكان هذا أول مراحل البعث النابع من

(١٧) على الرغم من نظمه في مواضيع عصرية كالقطار!

يقين القدرة، ولكن دوران ألف سنة بعد موت المتنبي كان يوحي بدورة جديدة للشعر في فلك جديد، وهذا هو الأمر الذي فهمه شوقي خير فهم. فقد جانب المحاكاة الحرفية، وخلع على قصائده - حتى في الدور الأول الذي مدح فيه وحاكى القدماء[١٨] - سمة الحداثة والمعاصرة لغة وأسلوباً، الأمر الذي يجعل من شعره ليس تطويراً لشعر البارودي فحسب ولكن مُرجِّحاً لكفته عليه.

٢) ولم يتورع البارودي عن الهجاء، وهذا ما لم يفعله شوقي، الذي كان عفيف اللسان، ولم يهج أحداً إلا كلاب الآستانة وفَعَلَ ذلك للمصلحة العامة. وعندما اقترب من الهجاء ما كان ذلك الاقتراب إلا تحويل هذا المطلب إلى شعر سياسي نافع يتناول فيه مسائل وطنية، ولا يخوض في مسائل شخصية، وكذلك كان شأنه في الغزل، فلم ينحط شعره إلى مستوى المجون، وكلا هذين الفنين أفسدا دواوين بعض الشعراء كابن الرومي على سبيل المثال.

ولعل ظروف حياة البارودي وكونه رجل عمل وحرب وفروسية، كان لها أثر في موسيقى شعره، وهي ناحية غاية في الأهمية في التقدير النهائي لشعر الشاعرين.

لشعر البارودي هزيز وموسيقى لا تنكر، فهو الجندي الفارس[١٩]، والنشاط والحركة تشيعان في أبياته، ولكن موسيقاه تبقى

---

(١٨) أي بدون التدليل على القطاعات الكثيرة التي جدد فيها وأبدع والتي تضمن تفوقه على البارودي، وكل من سبقه من الشعراء كما هو مبسوط في فصلين من هذا الكتاب.

(١٩) واسمه معه متفجر كالبارود. وجدير بالذكر في هذا الموطن أنه لم يكن جندياً فحسب بل كان أيضاً فارساً بالمعنى الصحيح، فقد التحق بسلاح الفرسان وقادهم، وهذا له أهمية في فهم البارودي وفهم فروسيته الحقيقية والمجازية وعلاقتها بشعره والنشاط والحركة في موسيقاه. فقصائد البارودي «باروديات» بينما قصائد شوقي «شوقيات» وفي هاتين الكلمتين إفصاح كاف عن الشرح.

موسيقى عسكرية، موسيقى الأبواق والطبول، وهو قائد عسكري حتى في المضامين التي لا تحتاج إلى مثل هذا الموقف العسكري من الشاعر. أما شوقي، فهو الموسيقار الكبير بين شعراء العمود كله، كما فهم باحثوه، وهذه الخاصة التي تميز شعره هي التي تكسبه تلك النبرة الشوقية المعروفة. فشوقي موسيقار واسع المدى: موسيقاه وآلته عسكرية عندما ينظم الملاحم الحربية[20]، ولكنها ناي وعود وكمان وقيثارة وقانون وأرغن، عندما ينظم في المطالب الأخرى، ولا سيما الشعر الوجداني. وهذا سر تفننه في العزف لأن آلاته كثيرة ومتنوعة وليست محدودة، كما هي الحال في آلة البارودي[21]، وتبرر الكلام عن «الموسيقى الشوقية»[22] التي تتصاعد من شعره.

كان من حسن طالع شوقي أنه ولد بعد البارودي بثلاثين سنة، وورث هذه السنة الشعرية التي استنها البارودي ودولة الشعر التي بناها في مصر، وكأن الظروف قد تآمرت وتحالفت على أخذ اللواء - لواء الشعر - من يد البارودي، ودفعه إلى شوقي بنفي البارودي إلى سرنديب.

---

(٢٠) وليس أدل على قوة شاعرية شوقي - الذي لم يكن جندياً ولا فارساً، وكان يخاف ركوب الطائرة - من أنه تفوق في شعر الحماسة والحرب حتى على الجندي الفارس - البارودي. فملحمته ومطولته «صدى الحرب» هي الملحمة الوحيدة الحقيقية في الشعر العربي وهي تدل أن اختبار الحرب العملي في ساحتها ليس لازماً للإيحاء بالشعر الحربي الخالد. ومع ذلك فنحن من المعجبين بنونية البارودي المعروفة «أخذ الكرى بمعاقد الأجفان» ولكنها لا توازن، لا هي ولا غيرها، ببائية شوقي، «صدى الحرب».

(٢١) وهناك بيت في عينية حافظ ابراهيم المعروفة يفصح عن تنوع موسيقى شوقي وتصرفه فيها: قال يصف القصيدة الشوقية:

إذا رضيت جاءت بأنفاس روضة ... وإن غضبت جاءت بنكباء زعزع

(٢٢) وجدير بالملاحظة في هذا الموطن عن الموسيقى الشوقية أن الرجل كان له اهتمام خاص وبالغ بالموسيقى عموماً وأياديه البيضاء على الموسيقى الشرقية معروفة، ولا سيما اكتشافه لمواهب محمد عبدالوهاب ورعايته له.

لكن شوقي ورث سنة شعرية أخرى كانت لغتها الشعرية أقرب إلى مزاجه الشعري من سنة البارودي، وهي سنة اسماعيل صبري الشاعر الكبير الآخر الذي أنجبته مصر خمسة عشر عاماً بعد ميلاد البارودي. كان صبري شاعر الوجدان والوطنية[٢٣]، رَقَّق لغة الشعر فجعله موسيقى غنائية، وفي هذا كان هو أيضاً محدوداً مثل البارودي؛ فهو لم يتصرف في فنون الشعر الكثيرة، ولكنه أسهم في تطوير الشعر العربي في مصر بعد البارودي في ذلك القطاع الضيق. وإلى ذلك لم يكن منافساً للشاعر الفتي الذي كان يتطلع إلى زعامة الشعر العربي، بل على العكس من ذلك كان به حفياً. لقد شجع شوقي وأذكى فيه يقين القدرة وإمكانية التفوق عندما لمس فيه مخايل النبوغ، وفهم أن شاعراً كبيراً قد هبط مصر وبيده عصا سحرية يضرب بها الألفاظ فتستحيل إلى موسيقى علوية، ثم حيَّاه في تورية لطيفة:

(شوقي)جدِّدْ في الشعر وقل     آمنت بأنك أوحدهُ

إذن كان شوقي وريثاً[٢٤] لهذين التيارين في حركة الإحياء ـ التيار الذي كان يمثله البارودي، شاعر الحرب والقوة والفروسية بألفاظه

---

(٢٣) وكان عبده الحمولي (١٨٤٥ ـ ١٩٠١) قد أقام للغناء والموسيقى دولة، وهي خلفية تستحق أن تذكر لشعر صبري الغنائي.

(٢٤) وعامل الزمن جدير بالملاحظة في موطن الكلام عن الميراث، وتمكن شوقي من جمع المذهبين والإفادة منهما، فشوقي ولد ثلاثين سنة بعد البارودي، وخمس عشرة سنة بعد صبري. فورث دُويلة الشعر التي أقامها البارودي وجعلها دولة. لقد كان حافظ من أتراب شوقي، وورث مثله هذين المذهبين، ولكن اختلفت النتيجة، فلم تنهض شاعرية حافظ بهذا الميراث، كما نهضت به شاعرية شوقي، فالبارودي له فضل الريادة. وشوقي له فضل الإمارة والقيادة. لقد تفوق شوقي على البارودي كتلميذ للمرصفي، وتفوق على حافظ كوريث للبارودي. انظر أيضاً مقال محمد خلف الله «أضواء» في مجلة الكتاب، أكتوبر، ١٩٤٧، ص ١٥٤٩ ـ ١٥٥٠.

الجزلة الصاخبة، والآخر الذي كان يمثله صبري شاعر الغناء والوجدان بألفاظه الرقيقة، فجمع بينهما ورفعت شاعريته القوية هذين التيارين إلى مجرى أعلى من التعبير الفني، ومَكَّنه مِن ذلك ما قيل سابقاً عن تضافر الظروف والملابسات، وفوق هذا كله موهبته الكبيرة. ومنها أمر أشرت إليه سابقاً، ولكن يمكن أن يؤكد في هذا الموطن، ألا وهو انصرافه التام إلى تنمية شاعريته وإبلاغها ذروة الكمال. فبينما كان البارودي جندياً وسياسياً وبينما كان صبري قاضياً وإدارياً، وكلاهما ينظم الشعر في أوقات الفراغ مِن مُهِمَّاتِها، كان شوقي متفرغاً كل التفرغ لشعره واقفاً وقته ومجهوده على شعره وشاعريته، فكانت هذه الظاهرة - الظاهرة الشوقية - التي تمثل الذروة التي وصل إليها شعر الإحياء ليس في محاكاته لشعر الفحول القدامى[25]، ولا في رقته وصفاء لونه الغنائي الساحر فحسب، ولكن في الجمع بين المذهبين والتصرف في فنون أخرى لم يحلم بها واحد من معاصريه الكبيرين: البارودي وصبري، ثم في القيام بتطوير شعر الإحياء تطويراً أوقفه على عتبة التجديد الصحيح، وجعل من شوقي في وقت واحد إمام شعراء الإحياء، وكوكب الفجر الجديد الذي اهتدى به في كثير أوْ قليلٍ الشعراء[26] الذين ظهروا في مصر والعالم العربي قبل الحرب العالمية الثانية.

كل هذه العوامل والظروف والملابسات التي أحاطت بالشعرين، كانت كفيلة بأن تضمن لشوقي التفوق على البارودي، ولكن أمراً ثالثاً

---

(٢٥) البارودي شاعر الحماسة الحديثة.

(٢٦) تُذْكر في هذا الموطن أسماء ابراهيم ناجي وعلي محمود طه من جماعة أبوللو، الوفيين اللذين لم يخفيا إعجابهما وَدَيْنهما لشوقي، ويضاف بطبيعة الحال إليهما أعضاء مدرسة شوقي الذين عاصروه وجاءوا بعده.

زاد في هذا التفوق ليس على البارودي فحسب، ولكن على كل شعراء العمود العربي الإسلامي، ألا وهو ثقافة شوقي الغربية.

فبينما كان البارودي سجين مدار مغلق من الآداب واللغات الشرقية التي أتقنها عندما سافر إلى الأستانة، كان شوقي يتحرك في مدار منفتح على اللغات والآداب الغربية، يدرسها في باريس فتلهمه وتفتح له آفاقاً بعيدة واسعة المدى في معنى الشعر وفنونه.

وبينما كانت حياة البارودي تُصعِّد وتُؤكد دورانه في المدار المغلق بحكم وظيفته، حتى وفي اشتراكه في حروب الدولة العلية ضد الغرب، في كريت، والبلقان، والقرم، ثم في نفيه إلى سرنديب، كانت حياة شوقي تزداد انفتاحاً على الغرب واتصالاً به بحكم وظيفته في السكرتيرية، واتصالِه بالأجانب، ورحلاته الكثيرة إلى أوروبا التي عمَّقت اختباراته ونوعتها.

هذا هو العامل الفعَّال الذي رجَّح كفة شوقي على البارودي[٢٧]، وعلى كل شعراء عصره من مدرسة الإحياء[٢٨].

## ملحق

## «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»

كان لزاماً أن يُدرس الشاعران الكبيران في هذا الإطار المقارن لأسباب نرجو أن تكون قد توضحت بعد هذه الدراسة، ولكن هناك سبب آخر دعا إلى القيام بهذا وهو أن العقاد في كتابه «شعراء مصر

(٢٧) شرع البارودي في تعلم اللغة الانجليزية وهو في كاندي بسرنديب، ولكن ذلك لم يكن له أية أهمية فيما نحن فيه فلم ينتفع بها في شعره.

(٢٨) وعلى شعراء العمود الإسلامي كلهم، كما هو مبسوط في فصل آخر من هذا الكتاب.

وبيئاتهم في الجيل الماضي»[1] جمع في كتاب واحد بين شاعري الإحياء الكبيرين. وأصدر كثيراً من الأحكام النقدية عليهما، الأمر الذي يدعو إلى مراجعة هذه الأحكام.

ومع أن كتاب «الديوان» هو صاحب الشهرة في تاريخ المعركة الأدبية التي استعرت حول شوقي، إلا أن كتاب العقاد الآخر «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» هو أخطر الكتابين في الهجوم على شوقي، لا سيما وأن الهجوم جاء بشكل دقيق وأحياناً خفي والرد عليه لازم في إطار هذا الفصل الذي جمع بين شوقي والبارودي ووازن بينهما:

(١) تحامل العقاد على شوقي ظاهر من عنوان الكتاب الذي يبدو لأول وهلة عنواناً موضوعياً ولكن بعد الفراغ من قراءته يتضح المعنى الضمني للعنوان وهو أن شوقي لم يكن أمير الشعراء الذي يجب أن يخلد ذكره، ولكن إماماً لطبقة من الشعراء تنتمي إلى جيل معين في تاريخ الشعر المصري، وقد انتهت إمامته بزوال ذلك الجيل الماضي. ويجد هذا التفسير تأييداً عندما يذكر القارىء أن شوقي بويع بإمارة الشعر في عام ١٩٢٧ في دار الأوبرا، وأنه لم يمض عامان على وفاة شوقي سنة ١٩٣٢ حتى فوجىء العالم الأدبي ببيعة أخرى في حديقة الأزبكية ليس بعيداً عن دار الأوبرا، قام بها هذه المرة ليس وفود عربية كثيرة ولكن فرد هو الدكتور طه حسين، وأن المبايَع لم يكن إلا العقاد نفسه، مؤلف هذا الكتاب الذي أراد أن يوحي للعالم الأدبي أن بيعته كانت بيعة حق، وأن بيعة شوقي ـ التي شن عليها تلك الحملة الشعواء

---

(١) ظهر هذا الكتاب مقالات مسلسلة في الثلاثينات، ثم أعيد طبع هذه المقالات في كتاب، والطبعة التي اعتمدت عليها في هذا الفصل هي الطبعة الثالثة والتي ظهرت عام ١٩٦٥.

في عدد ابريل من السياسة الأسبوعية لسنة ١٩٢٧ ـ كانت بيعة باطل.

(٢) والكتاب يجمع بين شعراء يصعب القول إنهم من جيل واحد. فمنهم من توفي في أواخر القرن التاسع عشر، ومنهم من توفي في أوائل العقد الرابع من القرن العشرين، ولكن المؤلف جمع بينهم لأسباب منها: أن نقده العِرْقي والطبقي لبعضهم يمكن تطبيقه على شوقي، ولكن أهم من هذا حرصه أن يدلل على أن كل ما جاء قبل حركة الديوان التي تزعَّمها كان شيئاً، وما جاء معها وبعدها شيئاً آخر، وأن هذه الحركة هي التي قادت التجديد الصحيح في الشعر المصري، وليس أية حركة أخرى. وفي هذا الإطار يخلي المؤلف ساحة التجديد من ظل شوقي الطويل الذي ألقاه عليها، ولا يذكر حركة أبو للو ولا يعطي خليل مطران حقه في التجديد، وهو ما اعترف به أبو شادي مؤسس حركة أبوللو نفسه.

(٣) وبعد أن يمهد لأهم شاعرين في الكتاب وهما: البارودي وشوقي، بهذه السلسلة من الدراسات عن هؤلاء الشعراء الذين اختلفت بيئاتهم وثقافاتهم (وبعض منهم كانوا نِكَراتٍ شعرية)، يصل إلى البارودي ويدرسه في فصول أربعة، يخلص منها القارىء، ومن قراءة الفصول الأربعة الأخرى عن شوقي، أن المؤلف يُقدِّم البارودي على الشاعر الذي اختاره ضمير العالم الأدبي العربي أميراً للشعراء عام ١٩٢٧.

(٤) ولإبراز تفوق البارودي يقيم المؤلف سلماً أو قفصاً مربعاً، مؤلفاً من أربع مراحل تعكس تصوُّره لمراحل الانتقال من دور الجمود إلى دور النهضة وهي: التقليد الضعيف، التقليد المحكم، الابتكار الناشىء عن شعور بالحرية القومية، والابتكار الناشىء من استقلال

الشخصية أو الشعور بالحرية الفردية. وبعد إقامة هذا السلم ذي الدرجات الأربع، يضع البارودي على الدرجة الثالثة (ص ١٢١)، ويمكنه من الوصول إلى الدرجة الرابعة أحياناً (ص ١٢٢/١٣٢/١٤٠).

وهذا التقويم مشبه لتقويمات العقاد الأخرى التي تتناول شعر الإحياء بها الكثير من النوافذ[٢] العامة التي تفتن القارىء وتكسبه ثقة بمقدرة المؤلف على النقد، وبذلك يتهيأ لقبول الهجوم على شوقي الذي يأتي في الفصل المخصص له. إلا أن أطرافاً من هذا الهجوم تلمح في هذا الفصل عن البارودي الذي لم يكن إلا تمهيداً لذلك الهجوم، بعد أن أقام هذا السلم ذا الدرجات الأربع ليحرج شوقي بعد اتهامه بفقدان الشخصية (وهي كلمة باطل) في تقويم شوقي، فضلاً عن تناسي المؤلف لكل المنجزات الشوقية، والتجديدات التي قام بها في الساحة الشعرية الحديثة.

٥ ـ وبعد أن يتناول شعر عائشة التيمورية مشيراً إلى أصلها التركي[٣]، يأتي إلى شوقي ليُرِيَ مكانه على السلم ودرجاته الأربع، ويخلص إلى نتيجة هي أن شوقي يمثل سمت شعر الصنعة، ونظير شعر الشخصية. وعلى أساس هذا التقويم يُري القارىء شوقي يحبو على الدرجة الثانية في سلم الارتقاء الشعري، والبارودي على الثالثة، وأحياناً على أعتاب الرابعة في حديث جائر. ويُنهي التقويم بتعريضات

---

(٢) ومن خير هذه النوافذ تلك التي تضمنتها الفقرة الأخيرة في تقويم البارودي (ص ١٤٨) حيث يقول: «وللبارودي بعد هذه الآية آية أخرى: وهي أن الفضل الذي له على عصره أكبر من الفضل الذي لعصره عليه».

(٣) مع أنها توفيت قبل البارودي، وكان على المؤلف أن يتناولها قبل فصله عن البارودي، أو أن لا يفصل بين البارودي وشوقي.

كثيرة (ص ١٨٣ ـ ١٨٦) عن تركيته تُذكّر القارىء بما قاله عن تركية عائشة التيمورية، ثم عن بلاطية شوقي وانتمائه إلى طبقة الحكوميين، وكلها أمور لا محل لها في تقويم الشاعر تقويماً موضوعياً صحيحاً.

ومع أن تبيان السمات الأساسية لشاعرية شوقي، ومواطن القوة فيها مبسوط في أماكن مختلفة من كتابنا هذا «العودة إلى شوقي» إلا أنه يحسن الرد على بعض ما جاء به العقاد، لا سيما مسألة الشخصية التي ركز عليها المؤلف. والعقاد يسمح لنفسه بالتشريع للشعر والشعراء بشكل استبدادي، ولكن الأمر غير ما ظن، فليس لزاماً على الشاعر أن تظهر شخصيته في شعره، فقد تظهر وقد لا تظهر. وأحياناً يحسن ألا تظهر لئلا يمل القارىء من سماع تقرير مطول عن عالم الشاعر الداخلي الذي قد لا يكون على حظ كبير من الجاذبية والسحر، والواقع أن شخصية شوقي ظاهرة في كثير من شعره، ولكن المؤلف آثر أن يسدل عليها ذيل الإغضاء أو أنه لم يفلح في اكتشافها. وفضلاً عن ذاتيته كان شوقي شاعراً غيرياً وسر عظمة شوقي أو بعض هذا السر يكمن في جمعه بين الذاتية والغيرية. والغيرية هي أساس لظهوره كترجمان للآخرين، الأمر الذي ساعده في خلق الشخصيات المسرحية[٤] التي أثرى بها الشعر العربي الحديث، مدخلاً فيه جنساً أدبياً جديداً ألا وهو المسرحية الشعرية[٥].

(٤) ومع ذلك فشخصية شوقي ليست خافية كل الخفاء حتى في بعض شخوص مسرحياته مثل قيس في «مجنون ليلى»، ولكن العقاد لم يتعمق دراسة هذه الشخوص الشوقية، ولم يفطن إليها، وما يستشهد به العقاد من قول الناقد جورج براند في شكسبير (ص ١٨٧ ـ ١٨٨) يصدق إلى حد على شوقي.

(٥) ليس لما يقوله العقاد عن مسرحيات شوقي وشخوصه قيمة كبيرة (ص ١٦٦)، فجوْرُهُ عليه معروف من اختياره «قمبيز» والحكم ضدها في مقال طويل. لقد ترك العقاد روائع شوقي المسرحية أمثال «مصرع كليوباترا» و«مجنون ليلى» وآثر الحكم على المسرح الشوقي معتمداً على

ويسرح المؤلف في تهجمه على شوقي هنا في أسلوب قوي يخدع بروعته القارىء[٦]، ويلهيه عن موضوع الفصل إلا عندما يعود إلى تطبيق ما يقوله على شوقي خارجاً برصيد كبير من السلبيَّات[٧] ضد الشاعر. لكن عجلة النقد الحديث دارت في هذا العصر الحديث، وأصاحت بكثير من هذه الأسس التي تبناها العقاد وصار النقد الحر والحديث عموماً يسخر بكثير من قواعد الشعر التي أرساها العقاد[٨]، الأمر الذي لا يجعل من الضروري أن نفصل القول في أحكامه الجائرة، فهي لم تثبت للزمان وهو خير النقاد. ولعله من الإنصاف لذكري هذا العبقري أن يقال إنه في آخريات حياته، حاول أن يعود إلى الصراط

---

عمل لم يكن خير ما أنتج شوقي وهو «قمبيز»، وكان هذا شأنه في تقويم شعر شوقي القصائدي.

(٦) وكان من سوء طالع شوقي أن تصدى له ليس ناقدان كبيران فحسب: طه حسين، والعقاد، ولكن كاتبان لهما باع طويل في صناعة الكتابة، فبلاغة هذين الناقدين كثيراً ما تضلل القارىء وتزين له الأباطيل ضد شوقي. وإن من البيان لسحرا، ومن هذا الأديم قدت سيور تلك الرقعة الأرجوانية في الديوان (ص ٢٠ ـ ٢١) التي هاجم العقاد فيها شوقي والتي تبتدىء: «فاعلم، ايها الشاعر العظيم».

(٧) رد الدكتور شوقي ضيف على نقد العقاد لربيعية شوقي وهي قصيدة المهرجان في «شوقي: شاعر العصر الحديث» (ص ١٢٠ ـ ١٢٤)، وما قاله يصلح للرد على العقاد في نقده لربيعية أخرى لشوقي في «شعراء مصر وبيئاتهم» (ص ١٧٧ ـ ١٧٩)، وكذلك رَدَّ على طه حسين في نقده لقصيدة شوقي في شكسبير (المصدر السابق، ١١٣ ـ ١١٦)، وهذا الرد يصلح أيضاً كرد على العقاد في نقده هو الآخر لنفس القصيدة في «شعراء مصر وبيئاتهم» (ص ١٧٥ ـ ١٧٧)، وانظر ما قلناه عن شوقي والطبيعة في هذا الكتاب.

(٨) ونحن لا نذهب هذا المذهب حتى في الأزدراء «بالبرجعاجيَّة» الوجدانية، ولكننا نقول ان الساحة الشعرية والنقدية، يجب أن تتسع لكل المذاهب وأن الصعيد الثابت الذي يجب أن ينتصب عليه ميزان النقد الصحيح هو الإبداع الفني أياً كان المذهب الذي ينتمي إليه الشاعر. على هذا الأساس فنحن إذ نحيي العقاد ـ المفكر العبقري والناقد ـ لا نحييه ناقداً شوقياً. لأننا نرى أنه جار عامداً على شاعر العربية الأكبر، وكذلك لا نحييه شاعراً لأننا نشارك الدكتور طه وادي في تصوّره للعقاد وكونه شاعراً متواضع القامة. انظر كتابه «جماليات القصيدة المعاصرة» ص ١٣٩.

المستقيم في تقـويم شوقي، وكـاد يفلح في كلمة قصيـرة[٩] ألقاهـا في مهرجان شوقي الذي أقامه سنة ١٩٥٨ بالقاهرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، والكلمة من ايجازات العقاد الجامعة. ولعل أعدل ما وصف به شوقي انه الشاعر الذي اجتمع فيه ما تفرق في كل شعراء عصره. وهكذا كان الأمر بعد وفاة شوقي في مدرسته التي عاد وتفرق فيها ما كان قد اجتمع في امير الشعراء.

---

(٩) انظر «مهرجان أحمد شوقي»، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٥ ـ ٨.

الفصل الثاني

# التجديد في شعر شوقي القصائدي

## الشعر الملحمي

كان شوقي أول من حمل لواء التجديد بين شعراء عصر الإحياء، وكانت رغبته في التجديد عارمة كما كانت تجديداته التي أرادها وتصورها أو أحب أن يقوم بها جذرية[1]. ولكن الهجوم القوي الذي شنه عليه صاحب الديوان بوسمه بل وصمه بأنه شاعر التقليد والصنعة، أفلح في إسدال الستار على هذا الجانب المشرق من إنجاز شوقي، كما أن تعدل مسار شوقي الشعري بمقاومة الخديوي لمحاولاته التجديدية كان عاملاً آخر في صرف الأضواء عن هذا الإنجاز الكبير فالتدليل على تجديدات شوقي أمر غاية في الأهمية لتقويم هذا الشاعر الكبير، وبالتالي للشعر العربي العمودي كله. فهو يُظهر شوقي كشاعر الجيلين، جيل الإحياء الأول الذي تزعمه البارودي، وجيل التجديد أو جيل الإحياء المجدِّد الذي تلا هذا الجيل. وخلاصة هذا الفصل أن شوقي قام بمجهود كبير في القطاعات الرئيسية الثلاثة[2] للشعر وهي: الشعر الغنائي والملحمي والمسرحي[3] وترك على هذه القطاعات

---

(١) راجع ندوة «الحداثة في الشعر» مجلة فصول، أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٢، ص ٢٦٠ ـ ٢٦٨، ففيها نوافذ كثيرة وإن كانت عن الفترة المعاصرة. والجدل فيها سيق من منظور طليعي معاصر، يختلف في مسائل كثيرة عن المنظور الشوقي الذي سبقه بقرن من الزمان.

(٢) حسب التقسيم الأرسطوي الثلاثي للشعر.

(٣) فشوقي على هذا الأساس شاعر التجديد في الأجناس الشعرية الثلاثة ـ الملحمة والمسرحية

الثلاثة آثاره الباقية التي تشهد له بصدق العـزيمة الفنيـة. ولأن شوقي كـان يجدد بـأناة وحـذر بسبب تعدّل مسـاره الفني، غابت عن بعض النقاد مكانة شوقي في حركة التجديد كما غاب عنهم أيضاً أن الرغبة في التجديد لم تفارق شوقي طوال حياته، وأنه بعد عودته من المنفى وفي الفترة الأخيرة من حياته قام بمحاولة جبارة، أخيـرة، ناجحـة حققت رغباته في التجديد تلك التي أرجأها في مطلع حياته الشعرية(٤).

## ١ ـ القصائد الملحمية

لا شك أن «صدى الحرب» البائيـة العثمانيـة، رائعة شـوقي في وصف الوقائع العثمانية اليونانية(٥) لسنة ١٨٩٧، هي إسهامه الكبير في الشعر الملحمي العربي.

وغني عن البيان أن «صدى الحرب» ليست ملحمة كما يفهم هذا التعبير في الشعر الأوروبي، والـذي يُمثِّله عَمَلٌ كـالإلياذة والأوذيسـة. فهي ـ بين أشياء أخر ـ أقصر بكثير من هـذه الملاحم، ولكن الـروح الملحمية الصادقة ظاهرة ظهوراً قوياً فيها، وهذا أهم من طـولها فهي تجسِّد البطولة والفروسية وتسبغ عليها إسلامية ظاهرة في مقطع شهادة الحاج عبد الأزل. كما أن الحركة الملحمية فيها قوية ومؤثرة، فالقصيدة

---

= والغناء ـ كما كان مجدداً في الأجناس النثرية: راجع فصل «نثر شوقي» في هذا الكتاب.

(٤) وكان شوقي من أنصار التجديد في الموسيقى والغناء أيضاً، وهو الذي استصحب محمد عبد الوهاب إلى باريس فانفتح هذا على التجديد في الموسيقى والغناء بعد زيارته لمسـارح باريس ودور الموسيقى فيها.

(٥) من أشد المعجبين بهذه القصيدة، الأمير شكيب أرسلان وتعليقـاته عليهـا، وعلى عثمـانيات شوقي ومعها «الأندلس الجديدة» لها أهميتها فقد عاصر الأمير هذه الأحداث، وزار بعض هذه الأماكن التي ذكرها شوقي ومنهـا أدرنة. وقصيـدة «الأندلس الجـديدة» تضاف بسهولـة إلى القصائد الملحمية المذكورة في هذا الفصل: انظر كتاب المؤلف «شوقي أو صداقة أربعين عاماً» ص ٢٢٠ ـ ٢٢٧.

تتألف من مقاطع تصف وقائع مختلفة وكثيرة لتلك الحروب وكأنها شريط متسلسل تمثله هذه العناوين[٦] للمقاطع: «معجزات الجنود على الحدود»، «زينب بني عثمان»، «الحالة في بحر الروم» «منعة السواحل العثمانية» «زينب المتطوعة في موقعة»، «مضيق ملونا» «هزيمة طرناو»، «التلاقي على سهل فرسالا»، «غضب دوموقو»، «أحلام اليونان»: والمطولة يستوي نظمها، فالالهام يحدوها في كل المقاطع ولا يجف إلا لماماً في أبيات قليلة متفرقة.

ونبرة النصر والظفر تشيع في القصيدة من مطلعها إلى مقطعها فتزيد ملحمية القصيدة قوة على قوة. ولا يوهن هذه القوة ذكر الشاعر للسلطان العثماني في مستهل القصيدة وفي مختتمها. فهو يرى فيه خليفة المسلمين وقائد هذه الحرب الجهادية، ويسبغ عليه بُطُولة تتناسب مع روح القصيدة الملحمية. فيظهر هو الآخر بطلاً من أبطال الحرب ورأسها المدبر[٧]، وبذلك تكتسب القصيدة قوة عضوية، وإطاراً قوياً يجمع بين أجزائها ـ ألا وهو الخلافة وحماية دار الإسلام.

وقد أعان شوقي في تجربته الملحمية هذه مقدرته العجيبة على

(٦) هذه هي العناوين الفرعية التي أعطاها شوقي نفسه للمقاطع المختلفة في القصيدة (راجع الشوقيات، ١٨٩٨. ص ٢٩٨ ـ ٢٢٥). ومن المستحسن بل من الضروري الاحتفاظ بها لأنها تعين القارىء على تتبع حركة القصيدة وهذه القصيدة في حاجة إلى شرح تاريخي، وانعدام مثل هذا الشرح المفصَّل يفسر إلى حد كبير صعوبة قراءتها وفهمها، وبالتالي عدم شهرتها وذيوعها.

(٧) وروميّات المتنبي اللواتي يصف فيهن حروب سيف الدولة هي قصائد ذاتية يصف فيها المتنبي ما شاهده هو أيضاً في هذه الحروب ولكنها لا تصل إلى المرتبة التي وصلت إليها «صدى الحرب» في كونها ملحمة صغيرة أو قريبة منها. فروميات المتنبي حماسيات عربية مُتَطَوِّرة وهي أيضاً أقصر بكثير من صدى الحرب التي تنيف في عدد أبياتها على كل واحدة من هذه الروميات. وأخيراً هي في جوهرها مدائح لسيف الدولة أكثر منها وصفاً ملحمياً لحروبه، فهي إذن «سيفيات» بقدر ما هي «روميات» ولعلها أقرب إلى الوصف الأول منها إلى الثاني عكس «صدى الحرب» التي يفوز منها السلطان والخليفة بالمطلع والمقطع فقط.

النظم، «فصدى الحرب» مطولة يبلغ عدد أبياتها مائتين وستين بيتاً، وهذا عدد وافر في إطار النظم العربي ذي الوزن والقافية الواحدة، لا سيما وأن القصيدة بائية الروي وليست تائيته[٨]. ولكن إن كانت مقدرة شوقي على النظم قد أعانته على نظم هذه المطولة، إلا أن التركيب الذري للنظم العربي لم يُعِنْه على نظم أطول. فالبيت هو وحدة النظم والقوافي عددها محدود. وهذا هو عالم السدود والقيود الذي يرسف فيه الشاعر العمودي إذا أراد نظم المطولات، التي لا يسمح بها تركيب الشعر العربي.

وصدق العاطفة في القصيدة ظاهر أيضاً ظهوراً قوياً، فمحبة شوقي للأتراك العثمانيين معروفة. وإلى الدماء التركية التي كانت تجري في عروقه، كان شوقي يرى في الأتراك العثمانيين حماة الإسلام ودار الإسلام فكان يحبهم ويعتز بهم فهو يقول في القصيدة:

فزينب إن تاهت وإن هي فاخرت    فما قومها إلا العشير المحبب
يؤلف إيلام الحوادث بيننا    ويجمعنا في الله دين ومذهب

لقد طرب شوقي حقاً لأنباء النصر عندما نظم «صدى الحرب»، كما طرب فيما بعد لنصر مصطفى كمال العظيم في سقاريا ونظم فيه فكان شعره ملهماً صادق اللهجة. وهذه القصيدة وغيرها من القصائد الحربية التي نظمها كانت مادتها الأتراك، الأمر الذي يظهر وظيفة

(٨) كتائيّة ابن الفارض الكبرى المنظومة على روي يسهل معه التطويل في النظم.

(٩) وهو القائل في الشوقيات المجهولة / ٢ / ٢٠١.

حتى اتهمْتُ فقيل تركي الهوى    صدقوا هوى الأبطال ملء فؤادي
إني هتفت بكل يوم بسالة    للترك لم يؤثر من الأساد
ولو أن يوم (التل) يوم صالح    لحماسة لجعلته (الميادي)
في يوم (ملونا) ويوم (سقاريا)    ما ليس في الأذكار والأوراد

الأتـراك المهمة في عـالم شوقي ـ وهي إلهـام شوقي بشعـره الملحمي، فالأتراك وليس العرب كانوا حماة دار الإسـلام لعهد شـوقي، فكانـوا بطبيعة الحال مادة شعره الملحمي، كما صـار العرب بعـد عودتـه من المنفى مادة مسرحياته التاريخية[١٠].

وإلى «صدى الحرب» وهي أقـرب قصائـده إلى الشعر الملحمي، هنـاك قصائـد أخرى لشـوقي لعـل أهمهـا ثـلاث، وهي وإن لم تكن ملاحم بالمعنى الدقيق للملحمة إلا أنها ليست بعيدة كل البعد عن هذا النعت وهي: الهمزية المصرية أو التاريخية، ونهج البردة، والنيل[١١]، وهـذه كلها يجمعهـا عنصر مهم، وهو كـونها تعبـر عن رؤيـا واسعـة وشـاملة، وهذا العنصر ـ عنصر الـرؤيا والشمـول ـ هو أحـد مميزات شوقي الأصيلة والتي تُفْرِدُه عن زملائه ومعاصريه في حركة الإحياء.

أ) فالهمزية التاريخية أو المصرية، شريط متسلسل يروي ملحمـة تـاريخ مصر من أقـدم الأزمنة إلى عصر الأسـرة العلوية، وفيهـا فهم عميق لتاريخ مصر وبها المقاطع التي تصف الأحداث والفترات المثيرة في ذلك التاريخ الحافل[١٢]. وإن كان شـوقي فيها متـأثراً «بـأسطورة العصور» لفكتور هوغو، إلا أن القارىء لا يشعر بأي أثر أجنبي في بناء هذه المطولة الرائعة وتركيبها[١٣] وهي التي بلغت في عدد أبياتها مائتين

(١٠) ظهرت مسرحياته العربية بعد أن ألغى مصطفى كمال الخلافة والسلطنة وغير بهذا مجرى تاريخ الإسلام. وعلى هذا الأساس يكون مصطفى كمـال شخصية كبيـرة في تطور شـوقي الشعري والفكري فإلغاؤه الخلافة يؤلف منعطفا حادا في طريق شوقي الشعرية والفكرية.

(١١) نظمت هذه القصائد في السنوات التالية: ١٨٩٤/١٨٩٧/١٩١٠/١٩١٤.

(١٢) ومن الجدير بالذكر أنها أثارت إعجاب صاحب الديوان على عدائـه لشوقي، وأزوراره عن شعره:

انظر مقاله في «مهرجان شوقي سنـة ١٩٥٨»، القاهـرة، ١٩٦٠، ص ٦. وقد دعـا شوقي القصيدة «كبار الحوادث في وادي النيل».

(١٣) بل على العكس من هذا، إذ يشعر القارىء العربي أن فيهـا نفس معلقة الحـارث بن حلزة

وتسعين بيتاً[١٤]، وبذلك فاقت عدد أبيات «صدى الحرب».

ب) وثانية هذه المطوّلات، نهج البردة، أقرب إلى الروح الملحمية من الهمزية التاريخية لأنها تصف سيرة فرد وليس بلداً كمصر، وهي كذلك أقرب إلى معنى الملحمة المعروف عند النقاد[١٥]. وسيرة الرسول قبل البعثة، وبعد البعثة، وفي دوري البعثة الاثنين، المكي والمدني، مليئة بالمشاهد المثيرة التي مكنت شوقي من صياغتها صياغة ملحمية رائعة.

ج) وقصيدة النيل القافيّة[١٦] قريبة من الهمزية التاريخية، فتلك تحتفي بتاريخ مصر، هبة النيل، على مر العصور، وهذه تحتفي بالواهب، وهو النيل، وهي وإن لم تبلغ في عدد أبياتها (وهي مائة وثلاثة وخمسون بيتاً) مبلغ الهمزية إلا أنها تبقى مطولة شوقية فريدة، لم ينظم أحدٌ في النيل مثلها، الأمر الذي يُبرِّر نعت شوقي بأنه «شاعر النيل».

وهذه النيلية قاعدتها حضارية أكثر منها سياسية، فهي في هذا

---

= وهي منظومة في نفس الوزن والقافية، وتتغنى بأمجاد قبيلة بكر.

(١٤) وهذه القصيدة مثل «صدى الحرب» تحتاج إلى عناوين تصف المقاطع المختلفة في القصيدة لتعين القارىء على فهمها وبالتالي تذوقها. وكان شوقي قد فصل بين المقاطع على الأقل في طبعات القصيدة الجديدة، وهي ـ كصدى الحرب ـ تحتاج إلى شروح تاريخية وافية.

(١٥) وهي المطولة الشوقية الوحيدة التي خصّت بعناية فائقة، إذ شرحها شرحاً وافياً الشيخ سليم البشري وظهرت في كتاب مستقل، وقد زاد في شهرتها غناء أم كلثوم لها، وقد نظمها شوقي حوالي ١٩١٠ بعد حجة عباس حلمي. وستكون لنا عودة متأنية إلى هذه الشوقية. انظرها في «الشوقيات» ١/ ١٩٠ ـ ٢٠٨.

(١٦) انظرها في «الشوقيات» ٢/ ٦٣ ـ ٧٣، وقد نظمت سنة ١٩١٤ ولعل ذلك كان في أواخر تلك السنة في الفترة التي توسطت اندلاع نيران الحرب العالمية الأولى ونفي شوقي إلى إسبانيا، وفي مقدمة القصيدة ما قد يشير إلى ذلك. وقد أهداها شوقي إلى مرغوليوث، أستاذ العربية في جامعة أكسفورد.

المعنى بعيدة عن الملحمة العسكرية والحربية. هـذه الأعمال الشعـرية وإن لم تكن ملاحم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، إلا أنها تشترك معها في أنها لوحات شعرية واسعة تعبر عن رؤية شاملة وهي تعكس شمـولية شاعرية شوقي، واتشاحها بالرؤية الشعرية الواسعـة المدى التي تميـزه - فيما تميزه - عن بقية شعراء الإحياء.

ولا بد أن شوقي في محاولاته لتجديد الشعر العربي، كان يريد أن ينفح هذا الشعر بهذه اللوحات الواسعة التي كانت تنقصه، فهو شاعر واسع الإطلاع في الآداب العالمية، ومنها شعر الملاحم. وهو يشير إلى اثنـين من شعراء هـذا الجنس الأدبي - إلى هوميـرس اليـونـاني وملتن الانجليزي -[17]، فلعله أحب أن ينقل هذا الجنس الأدبي إلى الشعر العربي، إذ نراه ينظم هذه المـطولات الأربع في فتـرات مختلفة طـوال حكم عباس حلمي، فقد نظم الهمزية التاريخية سنة ١٨٩٤، وصدى الحرب سنة ١٨٩٧، ونهج البـردة سنة ١٩١٠، والنيليـة القافيـة سنة ١٩١٤، الأمر الذي يـدعو إلى القـول إن من دُعيَ «شاعـر القصر»، و «شاعر التقليد والمحاكاة» كان في هذه الفترة بالذات يقوم بتجديدات جريئة لخدمة الشعر العربي، ومنها نظم هذه المطولات.

وفي نظمه هذه المطولات ظهرت أهمية الغيـرية[18] في شـاعريـة

---

(١٧) يشير إلى هوميـروس في «صدى الحـرب» الشوقيـات ١/٤٤. وفي مقالـه «البحـر الأبيض المتوسط» في «أسواق الـذهب» ص ٩٦. وفي «الشوقيـات المجهولـة» ١/٥٦، وإلى إلياذتـه ٢ / ٢٠١، ويشير إلى «ملتن» في «شيطان بنتاءور»، ص ١٥٤.

(١٨) وهنا يظهر الفرق بين شوقي وبين البارودي الذي كان يصف الحـروب التي خاضهـا هو في ميدان البلقان وكريت والقرم، ولكن ذاتية البارودي والقصر النسبي الذي لهذه القصائد لم ينهضا بهذه «البارود‌يات» إلى مستوى الملحمات الصغيرة التي سمتْ إليها «الشوقيات». وفي هذا الموطن تظهر شاعرية شوقي أقـوى من شاعـرية البـارودي. ومن هنا يصح القول إن الشاعر الملحمي ليس ملزماً أن يخوض الحروب ويشهد الـوقائـع لكي يحق له النـظم فيها،

شوقي فهي التي مَكّنت الشاعر من نظم هذه الأجناس الشعرية الجديدة، الملحمة والمسرحية، وهي بُعدٌ لشاعريته غاية في الأهمية لتفهّم هذا التصرّف في فنون الشعر، ومفتاح من مفاتيح عبقرية شوقي والتي يفسرها إلى حد كبير أنها كانت شاعرية مستوعبة جمعت بين الذاتية والغيرية ولعل هذا أهم بُعدٍ من أبعاد عبقريته.

على هذا الأساس يكون شوقي هو أول الشعراء الذين نفحوا الشعر العربي بهذا الجنس الأدبي الذي لم يعرفه الشعر العربي وبذلك قام بإسهام كبير في سد هذه الثغرة الموحشة في بناء الشعر العربي، وإن كان إنجازاً لا يمكن أن يوصف أنه ملحمة بالمعنى الدقيق، ومهما يكن من أمر، فبذور الملحمة والروح الملحمية ظاهرة في شعر شوقي، وما منعه من الإتيان بالملحمة بمعناها الدقيق المتواطأ عليه إلا التركيب الذري للنظم العربي، ففي تاريخ الشعر الحديث شوقي هو الرائد للملحمة الإسلامية(١٩).

## ٢ ـ الأرجوزة

كل هذه المطولات نظمت بالقافية الموحدة، فكانت بالضرورة ليست مسرفة في الطول، وكان وصفها بالمطولات وصفاً نسبياً. حتى كان المنفى إلى الأندلس، حين حاول شوقي نمطاً آخر من المطولات،

---

وملحمية شوقي «شاعر القصر» في «صدى الحرب» تهزنا بقدر ما تفعل حماسة البارودي الفارس البطل ولعلها تنيف عليها.

(١٩) لم يكن أحمد محرم في «ديوان المجد» موفقاً عندما نظم سيرة الرسول، ويصح القول كذلك في عمل الدكتور زكي المحاسني، ونحن في هذا التقويم مع الدكتور شوقي ضيف الذي ينكر على «ديوان المجد» أن تكون «حدثاً جديداً في أدبنا» فهي كما لاحظ الأستاذ الدكتور سيرة منظومة يعوزها الخيال، انظر رأيه في «إلياذة محرم» في كتابه «دراسات في الشعر العربي المعاصر» مكتبة الخانجي، ١٩٥٣.

وهو الأرجوزة وهي أطول[1] ما نظمه شوقي. وهي منظومة تاريخية، وعنوانها «دول العرب وعظماء الإسلام» يفصح عن موضوعها. ويهم الباحث الشوقي تركيبها وبناؤها بقدر ما تهمه مادتها، فهي ذات بال لدراسة شوقي الفنان الشاعر، وشوقي المؤرخ المفكر.

وأول ما يلفت النظر هو اختيار شوقي لوزن الرجز، فهذا وزن صار حكراً على الشعر التعليمي بينما استقل القصيد بالأوزان الأخرى، الأمر الذي يدعو إلى التساؤل. ولكن شوقي كانت له حوافزه وأسبابه. وهذه يمكن تلخيصها كما يلي:

يبدو أن شوقي بعد نظمه هذه المطولات في تاريخ مصر والإسلام، أراد أن ينظم مطولة تكون لوحة طويلة واسعة لتاريخ العرب والإسلام. ولما كانت القصيدة العربية موحدة الوزن والقافية، كان هذا حداً لطول القصيدة التي لم يتجاوز أطولها عنده ثلاثمائة بيت. فكان اختياره للرجز طبيعياً وهو وزن ينهض بالمطولات ويسمح بتأليفها كما هو معروف[2].

وكان شوقي يعرف آراء النقاد في الرجز ولكنه لم يشاركهم هذه الآراء، وانتصر للرجز في أبيات يحسن إقتباسها[3]:

---

(١) تأخذ الأرجوزة في النسخة المطبوعة حوالي مائة صفحة، وقد أحصى الدكتور محمود علي مكي أبيات المقاطع الأربعة والعشرين من الأرجوزة عدا الموشح فكان مجموعها ١٤٠٥ أبيات. انظر مقاله «الأندلس في شعر شوقي ونثره» مجلة «فصول»، أكتوبر إلى ديسمبر ١٩٨٢، ص ٢١٧.

(٢) وكذلك أسعف وزن المتقارب مع تنوع قوافيه الفردوسي عندما نظم ملحمته الشاهنامة، ولعل شوقي الذي كان يعرف الفارسية على أغلب الظن، نظر إلى عمل الفردوسي كما نظر إلى أرجوزة لسان الدين ابن الخطيب، راجع الملحق عن أرجوزة لسان الدين في فصل «الأدوار الثلاثة».

(٣) الأرجوزة ص ٦.

واخترت بحراً واسعاً من الرجز قد زعموه مركباً لمن عجز
يرون رأياً وأرى خلافه الكأس لا تقوِّم السلافه
وقيمة اللؤلؤ في النحور بنفسه وليس بالبحور

وإلى اختياره الرجز يلاحظ أنه تابع أبا العلاء في لزوم ما لا يلزم، ولعل ركوبه مركب اللزوم هذا زاد من القيمة الفنية للأرجوزة، التي تبدو عاطلة بدون هذه التوشية، ولكن بهذه الحلية تبدو القافية موسعة وأوقع أثراً في نفس القارىء[٤].

ولم يكن وزن الرجز الذي ارتضاه شوقي مناسباً لتمكين الشاعر من الإطالة فحسب، بل كان كذلك لملاءَمته لشعر الحرب. فالرجز قبل أن تسقط قيمته الفنية بعد كثرة استعماله في الشعر التعليمي، كان وبقي إلى زمان متأخر هو الوزن الذي يستعمل في الحروب والمغازي[٥]. ومنظومة شوقي كان هذا موضوعها، الحروب والسياسة الإسلامية من عهد البعثة، إلى الفاطميين، مع مقدمات مهَّدت لهذا الموضوع الأساسي، فكان اختيار الرجز مناسباً لأن هذا الوزن ينهض بمطالب هذا اللون من الخطاب الشعري، وكان شوقي قد نظم الرجز حتى في مطلع حياته الشعرية[٦].

وتثير هذه الأرجوزة مسألة مهمة في فهم شوقي لتركيب الأرجوزة

---

(٤) على الرغم من قوله، (ص ٦):
شعر لزمت فيه ما لا يلزم وتركه أليق لي وأحزم
(٥) لعل أجمل رجز في العربية هو رجز موقعة صفين، انظر «وقعة صفين» لنصر بن مزاحم.
(٦) انظر أرجوزته «إفريقيا قسم من الوجود» في الشوقيات، (١٨٩٨) ص ٦، وقد قالها ارتجالاً وهو بعد في المدرسة، وكان لشوقي ولع خاص بهذا الوزن، الرجز، فقد نظم فيه بعد «الكامل» أكثر ما نظم، حوالي ثمان وخمسين مقطوعة، انظر كتاب بودولامت، «أحمد شوقي: الرجل وأعماله» ص ٢٤١.

وبنائها. ففي الفصل عن الأمويين[٧] وبعد وصف زوال دولتهم على يد العباسيين وهروب عبد الرحمن بن معاوية إلى المغرب ليصير عبد الرحمن الداخل، يفجأ شوقي القارىء بالموشح الرائع عن صقر قريش، والذي يحتل صفحات أكثر عدداً من الصفحات المفردة للأمويين كلهم[٨]، وهذا الأمر يحتمل تفسيرين: أولاهما: أن يكون الناشر أدرج هذا الموشح في كتاب «دول العرب» ملتقطاً إياه من «الشوقيات» التي طبعت في العشرينات، وشوقي حي، أو أن يكون شوقي نفسه هو الذي أدرجه في الأرجوزة، وكان هو الذي اقتطعه منها عندما أشرف على اختيار القصائد التي ظهرت في الشوقيات.

ومع أن روعة الموشح في هذا الرمل الرشيق قد يضر برجز المنظومة، وبالتالي قد يزين القول أن شوقي لم يكن ليدرجها في الأرجوزة، إلا أنه من المحتمل أن يكون شوقي فعل هذا حقاً وفعله عامداً، ويدعم هذا الرأي الأمور التالية[٩]:

أولها: أن فترة النفي في إسبانيا كانت فترة تأمل وتراجع وتجارب أدبية وفكرية عند شوقي. فنراه ينظم المسرح النثري (أميرة الأندلس) ويؤلف المقالات المسجوعة (أسواق الذهب) ثم يعارض القصائد الأندلسية المشهورة. إذن لم يكن مستبعداً على شوقي أن يقوم بهذه التجربة التي عدَّها تجديداً وبعثاً لفن الأرجوزة - أي أن يدخل في تركيبها موشحاً يخليها من الرتابة، ويُصعِّد من قبولها بتنويع الأوزان

---

(٧) يبتدىء الفصل على ص ٧٣ وينتهي على ص ٧٧.

(٨) الأرجوزة، ص ٧٨ - ٨٦.

(٩) الترتيب الزمني لأعمال شوقي الأندلسية ليس واضحاً والكلام عنه لا يتسم باليقين، فمعرفتنا عنه مستمدة من كتاب ولده حسين «أبي شوقي»، وتعميماته في هذا الموضوع لا تساعد الباحث، ومن الممكن أن يكون شوقي قد نظم الموشح أثناء رحلته إلى الأندلس أو بعدها، لإدراجه في الأرجوزة.

على هذا الشكل. ولم يكن الرمل بتفاعيله الثلاث المتشابهة ليختلف كثيراً عن الرجز بتفاعيله الثلاث المتشابهة، كما أن تنوع القوافي في الموشح كان يأتلف مع تنوع القوافي في الأرجوزة:

ثانيهما: أن إدراج الموشح في مكانه في الأرجوزة يأتلف أيضاً مع المقطع الصغير الجميل عن عبدالرحمن الداخل الذي يبتدىء بالبيت:

تلفَّت النـاس وراعهم عجـب الكوكب الشرقي في الغرب احتجب

والذي ينتهي بالبيت:

زهـراء في قـرطـبـة تـألـق بغـداد منهـا اقتبست وجلق

وكأنَّ شوقي أراد بعد نظمه هذا المقطع وهو شعر وليس كلاماً موزوناً مقفى ـ أراد أن يصعد الشحنة الشعرية في الأرجوزة بعد أن رأى أن وزنها لا ينهض بذلك التصعيد، فعدل إلى القصيد، ونظم في رَمَلِه هذا الموشح الجميل الذي يبدو واسطة العقد في كل الأرجوزة، وكان ذلك مناسباً وملائماً لعمل شعري نظم في الأندلس، بلد الداخل، وهي فترة كان شوقي اثناءَها قد غيَّر ـ أو بدأ يغير ـ قبلته من العثمانيين إلى العرب، فحيا الأمويين ـ فتيان العرب ـ ممثلين في صقرهم ـ عبدالرحمن ـ أجمل تحية في هذا الموشح الرائع.

إذن اختار شوقي أن ينظم المطولة وارتضى لها الرجز وزناً، ويأتلف هذا كله مع ما ورد في المقطع الموسوم «لغة العرب» الذي حيا فيه شوقي اللغة العربية وذكر محاسنها[10]. وهذا المقطع هو أطول ما نظم

(١٠) الأرجوزة ص ٨ ـ ١١، ويأتي مدح لها في آخر المقطع عن «الوطن» أيضاً، ص ١٨، يشرح فيه شوقي كيف أن الأمم قد تزول سياسياً وعسكرياً، ولكن لغاتها تبقى كما حدث للعرب بعد زوال سلطانهم السياسي.

في الفصحى، وكان لا يمل في ذكرها هنا وهناك في أعماله. ويهمنا منها في هذا الموطن الجزء الأخير[11] الذي تناول شوقي فيه المعركة بين القدماء والمحدثين والتي استعرت بعد عودته من المنفى، ولكن التي كان شرارها يتطاير قبل نفيه إلى إسبانيا، وكأن شوقي رأى الفصحى ومذاهب الكتابة القديمة تحت حصار شديد[12] فهب إلى نصرتها وهو في المنفى يُنافح عنها نظراً وتطبيقاً. فليس من البعيد إذن أن يكون نظمه لهذه المطولة جزءاً من قيامه بحق الفصحى، وكأنه أراد أن يوحي لخصومها وخصوم الكتابة القديمة أن الفصحى والعروض الخليلي كليهما قادران على النهوض بمطالب الحياة الجديدة حتى في نظم المطولات الملحمية، والبناءات الشعرية العالمية التي تمثلها الأرجوزة.

والأرجوزة مركبة من مقدمات، ومن متن طويل.

(١) والمقدمات تتألف من مقطع عن لغة العرب، وآخر عن التاريخ، وثالث عن الوطن، ولكن لها مساس بمتن الأرجوزة، ولو أن الظن أن شوقي لو أشرف على نشر الأرجوزة وطبعها لكان اقتطع منها هذه المقدمات وترك الأرجوزة تحدث أخبارها من مقطع بناء البيت الحرام إلى عهد الفاطميين. ولكن المقطع عن «الوطن» له مكان عضوي في تركيب الأرجوزة، فبعد كلام عاطفي عن الوطن ومحبته، يتناول شوقي الدولتين اللتين تصارعتا في القرن السابع الميلادي أو الأول الهجري، وكانت نتيجة هذا الصراع انهزام الروم وانتصار العرب وانتقال الجزء الأكبر من حوض البحر الأبيض المتوسط، من

(١١) الأرجوزة، ص ١٠ - ١١.

(١٢) ويمثله في هذا الجزء الهجوم على الدكتور شبلي شميِّل (ص ١١) ومذهبه الغالي في التجديد: انظر الفصل عنه في كتاب ألبرت حبيب حوراني، «الفكر الغربي في عصر النهضة: ١٧٩٨ - ١٩٣٩»، ترجمة كريم عزقول، بيروت، دار النهار.

حوزة الروم إلى حوزة العرب[١٣]. هذا هو الموضوع التاريخي الجليل الذي فتن شوقي وأكثر النظم فيه في فترات مختلفة. والمقطع عن الوطن يصف مسرح هذا الصراع وساحته التاريخية وهو يمهد تمهيداً قوياً لوصف ذلك الصراع.

(٢) ومع أن الأندلس كانت حاضرة في وعي شوقي قبل المنفى إلى إسبانيا، إلا أن إقامته هنالك ولا شك قوت هذا الحضور الأندلسي في ذلك الوعي، وهذا بدوره قوى فيه الشعور بإنجاز العرب العسكري في تطويقهم نصف حوض البحر المتوسط ووصولهم من جزيرة العرب إلى الأندلس الذي كان يعيش فيه شوقي. والأرجح أن هذا كان من الحوافز التي دفعته إلى نظم هذه المطولة التاريخية التي كانت درَّتها الموشح في صقر قريش[١٤].

والأرجوزة شريط متسلسل يبدأ بالبيت الحرام، وبنائه على يد إبراهيم وإسماعيل، وينتهي بقيام دولة الفاطميين في المغرب ثم احتلالهم لمصر. وبين المطلع والختام مقاطع تصف السيرة النبوية الشريفة[١٥] وعصر الخلفاء الراشدين، ودولة بني أمية ثم قيام العباسيين إلى خلافة المنصور.

والمدى التاريخي الذي اختاره شوقي في «دول العرب» جدير بالملاحظة والعناية فهو يقف عند الفاطميين الذين لهم علاقة بمصر، بلد شوقي، وقد احتلوه بعد ظهورهم في المغرب. فالفاطميون

---

(١٣) الأرجوزة، ص ١٧ ـ ١٨.

(١٤) ولم يكثر في الأرجوزة عن تاريخ العرب في الأندلس لأن ابن الخطيب فعل هذا في «رقم الحلل» ولم يشأ شوقي أن يكون لسان الدين، «الطائر المحكي» وهو «الآخر الصدى».

(١٥) الأرجوزة ص ٢٣ ـ ٣٢، وهذه النبوية تجب دراستها مع بقية النبويات الشوقية، قد عرض محتوياتها الدكتور ماهر حسن فهمي في كتابه «شوقي، شعره الإسلامي» ص ١١٦ ـ ١١٨.

يصبحون همزة الوصل بين الأرجوزة والهمزية التاريخية وهـذه الأخيرة تجعل تناول الفترات بعد الفاطميين في الأرجوزة ليس لازماً لأن هذه الفترات نظمها شوقي في الهمزية وانتهى تناوله لها في القرن التاسع عشر. فعلى هذا الأساس يكون العملان: الهمزية التاريخية و«دول العرب» عملين متكاملين: الثاني يهيىء القاعدة التاريخية الواسعة للتاريخ العربي الإسلامي، والأول للتاريخ الإقليمي ـ تاريخ مصر التي تصبح قلب العالم العربي في المشرق بعد تراخي قوة العباسيين.

(٣) وعنـوان الأرجـوزة لـه دلالتـه، فهـو يجمـع بـين «الـدول» و «العـظماء» ويشير إلى أن شـوقي يرى أن الـذين يصنعون التـاريـخ ويدفعون عجلته هم العباقرة والنابغون، وهذا يـأتلف مع الكثـير من المقاطع في «الشوقيات» التي تحيي النبوغ والعبقريـة، فهؤلاء العباقـرة هم الـذين تركـوا آثارهم البـاقية عـلى الأيام ـ أيـام الإسلام الأولى، وأدالوا من دولة إلى أخرى، أولهم وسيدهم الرسول، وبعـده الخلفاء الراشدون، وخالد بن الوليد[١٦] ثم معاوية وعمرو بن العاص، وعبد الملك بن مـروان، وكـذلـك أبـو مسلم الخـراسـاني، وعبـد الـرحمن الداخل، فشوقي في «دول العرب» مؤرخ كبير يتأمـل مصارع الـدول العربية ورجالاتها الكبار، وفي أرجوزته هذه كثير من النوافذ الشوقية. فهو سِفْر غاية في الأهمية لفهم عالم شوقي الفكري الذي كان يُمدّ شعره في الشوقيات[١٧]، فمثلاً افتتانه بتاريخ الأمويين الذي نـراه مبعثراً في

---

(١٦) والمقطع عن خالد بن الوليد به كثير من الشعر، (ص ٦٩ ـ ٧٢) وكذلك الخلاف بينه وبين عمر، (ص ٤٤ ـ ٤٦) وهو ذو بال في الإجابة عن اعتراض الدكتور طه حسين على مطلع الشوقية في مصطفى كمال:

الله أكبـر كم في الـفتـح مـن عجـب ... يـا خـالـد التـرك جـدد خالـد العـرب

فشوقي نظم هذا المطلع الرائع عن علم وفهم دقيق لعبقرية جندي الإسلام الأول، خالد.

(١٧) وهو في هذا مشبه «لأسواق الذهب».

«الشوقيات» نراه مجتمعاً هنا في المقطع المخصص لأمية وفي غيره من المقاطع(١٨).

(٤) و «دول العرب وعظماء الإسلام» شريط طويل يُري تصوّر شوقي لمسرحية التاريخ العربي الإسلامي. وهو يبرُز بعد هذا التحليل، عملاً مركباً من شعر وتاريخ، وهذا مفتاح الفهم الصحيح لهذا العمل والاستمتاع بقراءته، وشوقي هو القائل الشعر ابن أبوين: «الطبيعة والتاريخ». والملهم لهذا العمل هو أحد هذين الأبوين، التاريخ الذي نظم فيه شوقي مقطعاً طويلاً في مقدمات الأرجوزة، وكانت بقيتها التطبيق لهذا التأمل في وظيفة التاريخ كمُلهمٍ للشعر.

ولما كانت الأرجوزة طويلة، والرجز وزناً صعباً، يتَّصل في تصور القارىء بالشعر التعليمي، لم يكن من العجيب أن يصدف القراء عنها، وفي هذا جور على شوقي وخسارة للقارىء، فالأرجوزة عرض للموكب الرائع الذي تمثله حركة التاريخ الإسلامي من عصر البعثة إلى عهد الفاطميين، يتعاقب فيه ـ كما يتعاقب في كل عمل شعري طويل ـ الشعر والنظم. ولكن عندما يجف الشعر ويقوى النظم، يبقى للأخير جماله الشكلي في الأرجوزة، وأهم من هذا يبقى النظم يخاطب العقل والحس التاريخي بنوافذه الكثيرة، وعندما يعود الإلهام ويقوى الشعر، يخاطب هذا الشعور الفني والوجدان. فالقارىء لا يعدم مُثيراً

(١٨) انظر الفصل عنهم ص ٧٣ ـ ٧٧، وكذلك ص ٩٥/٩٢/٨٨ بالإضافة إلى الموشح ص ٧٨. ويلمح ايضاً في «دول العرب»، ولاء شوقي الشديد لآل البيت والفاطميين (ص ١٠٠ ـ ١٠٩)، وليس هذا غريباً من شوقي المسلم الملتزم، المعجب بالرسول، لا سيما وهو قاهري المولد والمنشأ والإقامة، والبلد مؤسسة فاطمية وجوها مشحون بذكرى آل البيت ـ أزهرها وكثير من مساجدها وأحيائها التي تحمل الأسماء الشريفة. وهذا ما دعا شوقي إلى إدخال مشهد الحسين في «مجنون ليلى» لتحقيق المشاركة الوجدانية بين المشاهد في قاعة المسرح والممثل على خشبته.

عاطفياً أو/عقلياً في هذه الأرجوزة وهذا بُعدٌ من أبعاد عبقرية شوقي الشعرية، وهو جمعها بين العقل والعاطفة، فقد كان الرجل مفكراً بقدر ما كان شاعراً، وتناوب النظم التاريخي مع الشعر القوي يجعل الأرجوزة لا تُرضي العقل والعاطفة فحسب، بل يُمهد للمقاطع الشعرية الصحيحة التي تأتي بعد كل عرض تاريخي، وتزداد شعريتها ونداؤها لهذا السبب وبهذا التمهيد.

«دول العرب وعظماء الإسلام» رؤية شوقية شاملة للتاريخ العربي والإسلامي لمدة قرنين من الزمان أفرغها مؤلفها في شكل أرجوزة آملاً أن اختياره لهذا الشكل العروضي سوف يعينه على النهوض بمتطلبات اللوحة الملحمية الواسعة على الرغم من النظام الذري للشعر العربي. والنقد العادل[19] لهذا العمل يوحي بأن الشاعر حقق كل ما يمكن لشاعر ينظم في إطار العروض العربي العمودي أن يحقق في حدود الممكن والمستطاع وأنه حبا ديوان الشعر العربي بأوسع وأطول لوحاته التاريخية لعهده[20].

---

(١٩) وقد فصلنا القول في هذه الأرجوزة وعدنا إليها في مواطن أخرى من هذا الكتاب لأنها عمل شوقي مغمور، ولكنه مهم وحريّ باهتمام الباحث والقارىء أيضاً.

(٢٠) قابل ما قلناه سابقاً عن محاولات أحمد محرم وزكي المحاسني، ويبدو أن شوقي اكتفى بالأرجوزة كآخر إنجاز له في شعر المطولات الملحمي، فقد حاول محب الدين الخطيب، أن يستميل شوقي إلى كتابة ملحمة عن الإسلام بعد عودته من المنفى، ولكن شوقي لم يستجب له واستجاب له أحمد محرم: انظر كتاب الدكتور سعد الدين محمد الجيزاوي «العامل الديني في الشعر المصري الحديث: ١٩١٩ ـ ١٩٥٢» القاهرة، ١٩٦٤، ص ٤٣٧. وانظر أيضاً عن ملحمة أحمد محرم، «مجد الإسلام»، في الكتاب نفسه (ص ٣٩١ ـ ٤٦٠) وعن شعر الملاحم الإسلامية بعد أحمد محرم، ص ٤٦١ ـ ٤٨٢.

## ٣ ـ مَلْحَمَتَا الإسلام ومصر

لقد منع التركيب الذري للشعر العربي شوقي من كتابة ملحمة طويلة كالإلياذة، وكان أطول ما نظمه في تاريخ الإسلام هو الأرجوزة، وفي تاريخ مصر الهمزية، ولكن التوسع في فهم معنى الملحمة أو المطولة يمكن شوقي من أن يعتبر شاعراً ملحمياً ضمن هذا المفهوم الموسع.

لقد نظم شوقي شعره أو غالبيته الساحقة حول محورين وهما مصر والإسلام. فإلى جانب الهمزية في تاريخ مصر التي تعتبر قاعدة شعره في هذا الموضوع نظم عشرات القصائد في مصر محيطاً بها من كل نواحيها وحق له أن يقول:

وأنــا المحتفي بـتــاريــخ مصر ... من يصن مجد قومه صان عرضا

وكذلك فعل في الإسلام؛ فإلى الأرجوزة هناك عشرات القصائد التي أحاطت بالإسلام إحاطة تامة[1] حقَّ لشوقي معهـا أن يقول إنـه «شـاعـر الإسـلام» وهـو اللقب الـذي كـان يفضله عـلى لقب «أمـير الشعراء». والبيت السابق من تـاريخ مصر ولقب «شـاعر الإسـلام» يحملان تصور شوقي للإطارين الرئيسيـين اللذين كانت تتحـرك فيهما شاعريته. وهذا أمر غاية في الأهمية في فهم عـالم شوقي الفكري الذي كان يمدّ شاعريته بالشعر الخالـد ويُذكـر الناقـد ببعد من أهم أبعـاد شاعرية شوقي وهو أنه شاعر الوحدات الفكرية الكبـرى التي وجدت انعكاساً لها في شعره[2]. وهذا مفتاح للفهم الجـديد المـوسَّع لشـوقي

(١) انظر الكتب التي أحاطت بهذا الموضـوع أمثال: «الـدين والأخلاق في شعـر شوقي»، لعـلي النجدي ناصف، القاهرة، ١٩٤٧، «الاتجاه الروحي في شعر شوقي» للدكتـور أحمد محمـد الحوفي، القاهرة، وكذلك كتابه «الإسلام في شعـر شوقي»، وكتـاب الدكتـور ماهـر حسن فهمي: «شوقي وشعره الإسلامي» مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

(٢) وأمثلة على هذا: شعره في الخلافة، وسيرة الرسول، وفي القضايا الفكرية الإسلامية، كالقضاء

ـ الشاعر الملحمي ـ، الذي يمكن شرحه على الوجه التالي:

١ ـ اضطر شوقي أن يقف عند فتح الفاطميين لمصر في أرجوزته الملحمية، وكان هذا العمل رصداً لقرنين ونصف تقريباً من التاريخ الإسلامي، ولكن شوقي تناول هذا التاريخ بعدئذ بشقيه الأموي والعثماني في القرن العشرين في عشرات القصائد، وهذه لو جمعت ووضعت جنباً إلى جنب مع الأرجوزة لخرج منها ديوان ضخم ـ صورة واسعة كاملة متكاملة للإسلام ـ تمثل الإسلام ديناً ودولة في قطاعاته المختلفة

٢ ـ وبهذا المعنى أيضاً يمكن أن يقال إنه نظم صورة واسعة متكاملة لمصر وتاريخها طوال العصور، وكانت قاعدة هذا النظم هي الهمزية التاريخية أو المصرية، وبعدها جاءت سلسلة من القصائد في مصر وتاريخها من أقدم الأزمنة إلى عهد شوقي.

إذن تَحَرُّكُ شاعرية شوقي في هذين الإطارين الشاملين ونَظْمُهُ العدد العديد من المطولات والقصائد المتكاملة في هذين الإطارين يُزَيِّنانِ وصفه بأنه شاعر اللوحة الواسعة في الشعر العربي أو الملحمة بهذا المعنى الموسع، فمجموعته الشعرية في الإسلام هي المجموعة التي تؤلف هذه اللوحة الواسعة، وكذلك الشأن في مجموعته المصرية، فهو شاعر هاتين الوحدتين الكبيرتين اللتين تنتظمان الأغلبية الساحقة من شعره. والعنصرُ الملحمي فيهما ظاهر تساعد على ظهوره طبيعة الموضوع: فحياة الرسول ملحمة مؤثرة وكذلك الفتوح التي تلت موته، والتي امتدت من الهند إلى الأندلس، وكذلك تاريخ مصر العجيب من أقدم الأزمنة الفرعونية إلى عهد الأسرة العلوية وهو الذي وصفه شوقي وأحسن الوصف عندما قال إنه «رواية لا تنتهي».

= والقدر، والحياة والموت.

والأمر الوحيد الذي كان يعوز شوقي هو عروض يسمح له بالنظم المتواصل في وزن واحد بدون القافية وهو ما لم يتم له ولكنه تم للشاعر الملحمي الإنجليزي (ملتن) الذي ذكره شوقي في «شيطان بنتاءور». ومع ذلك وعلى الرغم من التفاوت الزمني بينه وبين الشاعر الإنجليزي، فشوقي مشبه لهذا الشاعر في أن كليهما نظم في إطار ديني. فهذا شاعر النصرانية الذي نظم كتابها المقدس بشقيه العهد القديم والعهد الجديد، في ملحمتيه «الفردوس المفقود» و «الفردوس المستعاد» وذلك شاعر الإسلام الذي نظم فيه ديناً ودولة عشرات من المطولات والقصائد التي تدور في فلك الإسلام، وإن لم ينتظمها سلك شعري واحد، كما انتظم عمل الشاعر الإنجليزي (ملتن)[٣].

نَفَسُ شوقي الشعري العالي، وتَحَرُّكُ شاعريته في هذا الإطار الواسع وهو الإسلام، وحِسُّه التاريخي، كلها أمور كانت تدعوه إلى نظم الشعر الملحمي المطول، ولكن تركيب النظم العربي الذرّي منعه من ذلك، ومع هذا فقد أفلح في نظم مطولات وقصائد تنضح بالروح الملحمية التي كان شوقي أول وأنجح من رمى بذورها في تربة الشعر العربي. وعندما فعل هذا أضاف إلى إنجازاته الكثيرة إنجازاً ذا شأن كبير في تجديد الشعر العربي. ومهما تكن حقيقة الأمر عن شرعية إطلاق النعت الملحمي عليه، يبقى شوقي شاعر اللوحة الشعرية الواسعة في الشعر العربي. وما هذه إلا انعكاس عن عدسة شوقي التصويرية القوية، المليئة بالرؤى الشعرية الشاملة.

---

(٣) وليس هذا بطبيعة الحال هو الفارق الوحيد، فهناك وحدة العقدة الملحمية وتسلسلها المنطقي في عمل كالفردوس المفقود وانعدامها في المجموعة الإسلامية الشوقية، عدا كونها في إطار الإسلام الشامل. وفي هذه المناسبة يمكن أن يشار إلى ما قاله الناقد الإنجلزي الكبير في القرن الثامن عشر ـ صموئيل جونسون ـ ساخراً بطول ملحمة ملتن «لم يتمنَّ أحد أبداً أن تكون أطول من هذا». ونحن لا نشارك الناقد الكبير في هذا التقويم.

## الفصل الثالث

# التجديد في شعر شوقي القصائدي

## الشعر الغنائي

وقبل أن يكون شاعراً ملحمياً أو مسرحياً، كان شوقي شاعراً غنائياً، وغنائيته طاغية تظهر آثارها حتى في مسرحياته، فهذا هو الجنس الشعري الذي كان أقرب الأجناس إلى شوقي، وهذا هو الجنس الأدبي الذي كان مألوفاً في الشعر العربي طوال هذه القرون الطويلة ابتداء من العصر الجاهلي، فالكلام عن تجديدات [1] شوقي فيه كلام مركب ذو شعب كثيرة عكس الكلام عن تجديد شوقي الملحمي والمسرحي، وهما جنسان لم يعرفهما الشعر العربي فكان من السهل تحديد التجديد في ثغرتين أو فجوتين منه.

وفي نظمه لهذا الشعر الغنائي، كان شوقي يبني على أساس ويتحرك في إطار التراث العربي العمودي الغني بالشعر الغنائي بأوسع معانيه، ولما كان شوقي شاعر التراث لم يرد أن يقطع الصلة بينه وبين الماضي الشعري العربي. وإنجازه في هذا القطاع بل في هذه الدائرة الكبيرة، واضح وكبير لا سيما وأنه أثناء اقامته في فرنسا فني في الثالوث

---

(١) وليس معنى التجديد الشعري الشوقي الانقلاب والثورة فهذا كان بعيداً عن خاطر شوقي، وقد قام به خير قيام أصحاب حركة الشعر الحر. ومع ذلك فيمكن أن يقال إن شوقي قد مهد له غير عامد ومن بعيد، فقد كان الانقلاب الشعري العربي رد فعل لشعر العمود الذي وجد في شوقي إمامه في القرن العشرين.

الرومنسي الفرنسي وأفناه[٢]، فلم يكن من المعقول أن لا يشد شوقي أوتاراً جديدة إلى قيثارة الشعر العربي الغنائية القديمة.

والإنجاز الشوقي الغنائي متداخل متشعب، فهناك شعر شوقي جديد بالمعنى الحرفي - أي إتيان شوقي بأشياء جديدة لم يعرفها الغناء العربي، ثم هناك تناول شوقي مضامين واتجاهات عرفها الشعر العربي القديم، ولكن شوقي طورها ودفعها إلى الأمام دفعاً قوياً، وثمة تطوير أشياء لم يعرفها الشعر القديم ولكن عرفها معاصرو شوقي كالبارودي ولكن شوقي رفعها إلى مستوى أعلى من الشاعرية[٣].

وأوضح السبل والمناهج لشرح هذا الإنجاز المركب المعقد المتشعب هو تقسيم الكلام إلى بابي الشكل والمضمون[٤]، ثم تقسيم المضمون إلى ما طوّره شوقي من مضامين قديمة وما جاء به من مضامين جديدة.

## الشكل

هذه كلمة واسعة الدلالة تظل كثيراً ومختلفاً من العناصر، وأملنا أن لا نجانب ما يفهم منها عموماً إذا جعلناها تتسع لكل ما يستظل بها

(٢) على حد تعبيره في كلمته المشهورة عن هوغو وموسيه ولامرتين.

(٣) هذا موضوع شاسع واسع الأطراف لا ينصفه إلا كتاب كبير مستقل، مقصور عليه وليس كتاب كهذا يحاول أن يسع أعمال شوقي الكاملة وأبعادها المختلفة، ولذلك فقد أجملنا القول في جزئيات هذا الموضوع آملين أن تكون لنا إليه عودة ووقفة طويلة.

(٤) وهذا التقسيم الذي ترفضه الجماليات الحديثة أو بعضها مبرر إلى حد كبير في دراسة الشوقيات فهي شعر عمودي وليس شعراً حراً، أو طليعياً، اختفى منه - أو كاد - الحد الفاصل بين الشكل والمضمون. ومع أننا نرى أن هناك ضرورة إلى العودة إلى الشعر القديم من منظور جديد وجماليات جديدة، إلا أننا نرى أن الاحتفاظ بثنائية الشكل والمضمون في دراسة شعر العمود صالحة أو على الأقل صالحة في موطن كموطن الشرح والتفسير في هذا الفصل.

في هذه الإلمامة السريعة مِن مفهوم الشكل في شعر شوقي ؛ ومع ان تداخل الشكل والمضمون يجور على هذه المظلة أحياناً إلا أن مفهومها الواسع يضمن الوضوح في التدليل على أستاذية شوقي وتصرفه في تناول الشكل الشعري.

١) وأول ما يلاحظ على شاعرية شوقي هو سلطانه العظيم على النظم، وقد مكنه ذلك من نظم المقطعات ثم القصائد ثم المطولات، وكلٌ من هذه منظوم في الوزن والقافية الموحدة، ومقدرته العجيبة هذه على تطويع الكلمات إلى قوالب النظم العربي الصارم تكشف عن البعد الموسيقي القوي في شاعريته، وقد أعانت شوقي على التعبير عن أغراض الشعر وأجناسه المختلفة الكثيرة التي حاولها واستطاعها.

وقد تفنن شوقي في الخطاب الشعري، فكان هذا سرداً أو تقريراً، كما في المطولات التاريخية، وكثيراً ما كان حواراً كما في قصائده ومقطعاته التي أدارها على ألسنة الحيوان والطير، وكما فعل في المسرحيات أيضاً، وأحياناً كان حواراً داخلياً ومناجاة كما في قطعة الغزلية أو نداءً إلى مخاطب، كما في بعض قصائده السياسية.

٢) وقد تفنن أيضاً في عروض الشعر وقافيته، فقد نظم في كل الأوزان عدا المضارع(٥)، وكذلك في القوافي(٦) ولَزِمَ ما لا يلزم. وإلى هذا فقد نظم القصائد والأراجيز وأضاف اليها الموشح في منفاه، ثم الأزجال والمواويل الشعبية(٧)، واستمر في تجاربه العروضية حتى أوقفته هذه على عتبة شكل القصيدة المعاصرة(٨).

---

(٥) انظر كتاب الدكتور بودو لاموت «أحمد شوقي الرجل وأعماله»، ص ٢٤٠ ـ ٢٤٣.

(٦) المصدر نفسه ص٢٤٣ ـ ٢٤٦.

(٧) انظر الفصل عن الغناء في «الشوقيات المجهولة» ٢/ ٢٩٩ ـ ٣١٨.

(٨) يجنح إلى هذا الرأي الدكتور طه وادي في كتابه «شعر شوقي الغنائي والمسرحي» ص ١٣٨ ـ ١٤٢.

٣) ولغة الشوقيات هي الفصحى المحافظة، فشوقي شاعر التراث ورأس شعراء الإحياء، وهو أيضاً «حافظ الفصحى» وله موقف معروف قوي من وسطه اللغوي عبّر عنه نظماً ونثراً، وهو القائل:

ومع المجدد بالأناة سلامة ومع المجدد بالجماح عثار

وأيضاً:

لا تحذ حذو عصابة مفتونة يجدون كل قديم شيء منكرا

وَصِلَتُهُ بوسطه اللغوي ليست عاطفية فحسب ولكن روحية أيضاً، فهي لغة التنزيل والإعجاز، فالانقلاب في اللغة الشعرية أجنبي عنه، ومع ذلك فلغة شوقي الشعرية متميزة ونبرتها شوقية معروفة[٩].

ومن المسلم به أن بها بعض الكلمات الصعبة، ولكن هذا ليس غريباً من شاعر كان محفوظه من اللغة بشهادة من عرفوه عظيماً، فكان يحفظ مواد كاملة من كتب اللغة، الأمر الذي لاشى الخط الفاصل عنده بين الغريب والمألوف[١٠]. وعلى الرغم من هذا، فلغة شوقي نقية صهرتها شاعريته القوية، ومعجمه الشعري هو معجم الشعر العربي العمودي الحديث. وجدير بالذكر أن عملية التنقية والصهر لتبسيط المعجم الشعري الحديث وتسهيله كانت مستمرة طوال حياة شوقي،

(٩) ولغة الشاعر أصبحت الآن تتوسط الساحة الشعرية والنقدية الحديثة والمعاصرة، وسُلِّطت عليها أضواء الجماليات الحديثة، ولكن هذا الموقف من لغة الشعر والشاعر يخص الشعر الحر والحديث، وليس من العدل أن يحكم به على شاعر كشوقي، كان يمثل مرحلة أخرى وسابقة لتطور الشعر العربي، ومع ذلك فسوف يُنْتَفَع بهذا الموقف في عودة أخرى إلى شوقي. وانظر المقال القيم الذي كتبه إمام من أئمة الشعر الحر والحديث في هذا الموضوع، كمقدمة لكتاب «أحمد شوقي»، ديوان النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢.

(١٠) وقد حدث هذا بشكل مزعج عند أبي العلاء المعري.

وبلغت ذروتها في أواخر حياته في مسرحياته وغنائياته[١١].

٤) وأخيراً هناك قضية الوحدة العضوية في القصيدة الشوقية، وهي قضية أثارها صاحب «الديوان» بشكل لافت، ولكنه جائر وأنكر على شوقي هذا النحو من النظم المفتَّتِ المخلخلِ، الذي لا تشد أسره وحدة موضوعية ولا وحدة نظمية. وهذه القضية تثير خواطر كثيرة يمكن إجمالها على الوجه التالي:

أ) نسي العقاد أن شوقي كان شاعر الإحياء وأن هذا المذهب في نظم الشعر كان ينظر إلى القصيدة العربية العمودية كمثال يحتذى وأن هذه القصيدة كانت: أولاً: مؤلفة تأليفاً ذرياً، فالبيت هو وحدة التأليف، وثانياً: أنها كانت متعددة الأغراض يدخل فيها الشعراء ويَتَخْلصون منها حسب تفاوت حظوظهم مِن حسن التخلص[١٢]. إذن هذا الانتقاد يجب أن يوجه إلى كل الشعر العربي، وليس إلى شوقيات شاعرنا فقط. ومع ذلك فالقصيدة المركبة قد تكون على مستوى فنيٍّ أعلى من القصيدة البسيطة شريطة أن يحسن شاعرها التأليف بين أجزائها المختلفة.

ب) والذي نسيه نقاد شوقي أيضاً (وجاروا فيه عليه) هو أن شاعر الإحياء باستثناء بعض القصائد التي دعاه إلى نظمها حب التفوق ومعارضة القدماء قد أعاد إلى القصيدة العربية وحدتها العضوية، فقد

(١١) انظر د. طه وادي، المصدر السابق، ص ١٣٦.

(١٢) ويمثل هذا استعمال شوقي للغزل التمهيدي ـ النسيب ـ في قصائده، وهذا مقبول إلى حد ما في «نهج البردة» ولكنه يتعرض وَيَنْكَشِف لسهام النقد في قصيدة مثل «مشروع ملنر» وهي سياسية محضة لا محلِ فيها لذلك النسيب الطويل على جودته. ولكن هذه القصائد قليلة، وقد نظم شوقي كثيراً من الشعر الرائع الذي يدخل مطلعه في صلب الموضوع بدون تمهيدات غزلية وانظر تبرير النسيب كعنصر في القصيدة في فصل لاحق من هذا الكتاب.

نظمٍ في الموضوع الواحد وصب على القصيدة عزيمته الفنية فجاءت مثالاً على التركيز والوحدة، كما يلمح في كثير من قصائده. والذي أنال شوقي ذلك هو أمر لم يلتفت إليه نقاد شوقي ألا وهو أن شوقي درس القانون وإن لم يمارسه، إلا أنه مارسه وهو ينظم القصائد فجاءت هذه بناء محكماً كأنها دفاع في محكمة يقوم به محام قدير يرافع ويعرف كيف يعرض جَدَلهُ ويربح قضيته(١٣).

جـ) وجدير بالذكر أن شوقي لم يكن غافلاً عن مشكلة تركيب القصيدة القديمة، وتعدد مضامينها وضرورة تطويرها إلى شكل يتلاءم مع روح العصر الحديث، فمثلاً كانت الناقة تؤلف عنصراً أساسياً في القصيدة الجاهلية، وبقيت كذلك إلى حد ما في العصور الإسلامية، ثم اختفت. ودراسة تركيب الشوقيات يظهر أن شوقي قد استبدل بالناقة ناقلة أخرى مقبولة في هذا العصر الحديث، وهي السفينة التي تظهر بأشكال مختلفة ووظائف مختلفة في «الشوقيات» وهذا إنجاز يُحسب لشوقي، أضاف فيه إلى تركيب القصيدة العربية الحديثة عنصراً جذاباً من وحي الحياة المعاصرة وحياته الخاصة، التي كانت تملؤها الأسفار البحرية.

د) وأخيراً شوقي هو شاعر اللوحات الشعرية الواسعة(١٤)، وهو يعرف كيف يؤلف بين جزئياتها وإن خفي حسن هذا التأليف على

---

(١٣)كما في قصائده التي يخاطب فيها اللورد ألنبي، وكرومر، والنيل. والخلفية القانونية تفسر أيضاً إلى حد كبير نجاح ميخائيل نعيمة في إكساب قصائده ذلك التركيز، وتلك الوحدة العضوية وهو مثل شوقي درس المحاماة ولم يمارسها إلا في بناء قصائده.

(١٤) فطن الدكتور علي جواد الطاهر إلى هذه الخصيصة الشوقية، انظر مقاله «اللوحة في الشوقيات» في «مهرجان أحمد شوقي»، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٥٧ ـ ٧٣، حيث ذكر لوحات «غابة بولون» و«أنس الوجود» و«أبو الهول».

القارىء أحياناً. فخير قصائد شوقي ـ على العكس مما ظن بعض النقاد ـ تتسم بالوحدة العضوية التي يشد أسرها ويرتب موادها، وحدة الموضوع وشاعرية صقلتها وهذبتها دراسة المحاماة والقانون. ولعل قصيدته الطويلة «مصائر الأيام» من خير ما يمثل ظفر شوقي الشاعر العمودي بالوحدة العضوية في القصيدة وتغلبه على عقبات العروض الخليلي.

## تطوير شوقي للمضامين القديمة

جدد شوقي في تطوير المضامين القديمة وفي فتوحه في قطاع المضامين الجديدة التي أدخلها على الشعر العربي، وهذه الثانية معروفة، ولكن تجديداته في الأولى تحتاج إلى تعريف، وكانت أشد صعوبة. فقد كان شوقي هنا ينحت من صخر، بينما كان هناك يغرف من بحر، وإنجازه يتلخص في إعادة تشكيله للموروث الشعري في مختلف مضامينه وأهمها المدح والرثاء والغزل والخمريات.

### المدح

كانت المدائح أهم مضمون شعري في تطور الشعر العربي في كل العصور الإسلامية، وهكذا كانت عندما فتح شوقي عينيه في الثمانينات في ظل بلاط عَلَوي كان في حاجة إلى مدائح الشعراء، فقضية المدح كانت أهم قضية واجهت شوقي في مطلع حياته الشعرية، وقد رافقته طوال حياته. ودراستها والحديث عنها غاية في الأهمية لفهم شاعرية شوقي وتطورها، والتدليل على محاولته ومقدرته على التجديد، حتى في ظل إطار كان يُضيِّق الخناق عليه. ويمكن تلخيص المسائل التي تثيرها المدائح الشوقية على الوجه الآتي:

١ ـ كان المديح أول مضمون شعري مارسه شوقي في الثمانينات،

وهو لا يزال طالباً يوجِّه القصائد إلى الخديوي توفيق ويصلح ما كان أستاذه الشيخ محمد البسيوني ينظمه في الخديوي، فكان هذا أول عهده بالنظم المتلزم، وكان هذا وسيلته إلى القصر، وقد نجح في ذلك فقد لفت شعره أنظار توفيق فضمه إلى المعية، وأرسله في بعثة علمية إلى فرنسا، وكانت هذه أولى حسنات المدح على شوقي.

ثم كانت الأزمة بعد ذهابه إلى فرنسا وإطلاعه على الأدب الفرنسي، ومعنى الشعر العالي ووظيفته، فكانت ثورته المعروفة وجنوحه إلى التجديد في الشعر الغنائي والمسرحي وازورار الخديوي. هذا كله وَلَّدَ في شوقي ازدراء شديداً للمدح أفصح عنه خير إفصاح في مقدمته للشوقيات حتى ان هذا الحماس ضد المدح قاده إلى التنكر لصفيه، المتنبي، الذي تؤلف المدائح تسعة أعشار ديوانه.

ومع ذلك، فقد رجع شوقي إلى القاهرة من فرنسا ليصبح شاعر القصر، وشاعر عباس حلمي وأكبر شعراء المدح في تاريخ الشعر العربي[1]، وبقي يمدح طوال حياته[2]، حتى بعد رجوعه من المنفى وخروجه من قفص الخديوي الذهبي وهذا يحتاج إلى فهم وتفسير.

٢ ـ تلمح في شعر شوقي في العقد الأول من نشاطه الشعري، وأيضاً طوال فترة عباس حلمي حتى سنة ١٩١٤ كثرة المدائح الشعرية، وتفسير هذا سهل، فشوقي أصبح شاعر الأمير وكان هذا في حاجة إلى دعم أدبي لا سيما بعد أن تضعضعت أركان البيت العلوي بالثورة العرابية[3]. ومع ذلك فالأمر يدعو إلى الاستغراب، فشوقي

---

(١) وصار أيضاً الممدوح الكبير بين شعراء العربية، فلم يحظ شاعر عربي بمدح حياً وراحلاً كما حظي شوقي، ولا تزال المراثي تنظم فيه.

(٢) عدا فترة النفي في اسبانيا.

(٣) كما أفصح عن ذلك عباس حلمي الذي قال إنه لا يريد من الأدباء شعراً بل شعيراً! وجدير بالذكر أن هذه القصائد على كونها مدحاً، كانت تقوِّي ملكة شوقي للنظم.

كان شاعراً كبيراً وهب حياته لفنه، فلا يعقل أن يكون قد رضي بهذه الإطاحة بفنه عن المقام الذي ارتضته عبقريته له.

استجابة شوقي لداعي الأسرة العلوية وتوفيقه بين ما أراد الخديوي[٤]، وبين ما أراده هو يمكن تلخيصه على الوجه التالي:

أ) هذه القصائد تعبير صادق عن ولاء شوقي للبيت العلوي الذي رعاه ورعى أسرته خير رعاية[٥]. وهذا الولاء أكسب هذه المدائح نبرة الصدق وهي إحساس بالشكر والتقدير لأولياء نعمته[٦]. وقد شرح شوقي مذهبه في الولاء وإنطاق هذا له بالشعر في أبيات جميلة، كقوله في نهج البردة:

مديحه لك حب صادق وهوى وصادق الحب يملي صادق الكلم

وقوله في النيلية القافية:

لي فيك مدح ليس فيه تكلف أملاه حب ليس فيه تملق

وكأنه أراد أن يجزي هؤلاء الأمراء الذين أحسنوا إليه وأن يخلد ذكرهم وهو القائل: «والذكر للإنسان عمر ثان»[٧].

---

(٤) تبيان هذا أمر ذو بال لأن شوقي هوجم هجوماً عنيفاً بسبب هذه المدائح على غير حق. وهذا الهجوم يَعْرى من فهم لموقف شوقي وعلاقته مع الخديوي ومن فهم لتركيب المدائح الشوقية وتجديداته فيها.

(٥) لكنها في دور كسوف في هذا العصر الذي لا يؤمن بالمدائح لا سيما بعد أن تدهورت الأسرة العلوية وألغيت الملكية. وعلى الرغم من هذا فالتقويم السليم لأعمال شوقي الأدبية الكاملة يجب أن يرجع إليها.

(٦) ولعل شعوره نحو عباس حلمي كان مشبهاً لشعور النواسي نحو محمد الأمين في مقطوعته الجميلة المعروفة التي مطلعها:

علقت بحبل من حبال محمد أمنت به من طارق الحدثان

(٧) ومشبه لهذا قوله في الرثاء:

وأنا الذي أرثي الشموس إذا هوت فتعود سيرتها إلى الدروان

ب) وكثيراً ما ترتفع المدحة الشوقية إلى أجواء عالية من المفاهيم والأفكار السياسية، وتترك وراءها الأفراد الذين وجهت إليهم هذه المدائح، وهذا ما يزين هذه المدائح ويخلع عليها مسحة فكرية. وكان شوقي واسع الثقافة والاطلاع، وأفاده هذا ووسع إدراكه السياسي لمشاكل العصر والقصر والبلد، فجاءت هذه المدائح وبها الكثير من الفكر السياسي، ولم تعد فقط مدائح في فرد ولكن في المؤسسة القائمة، وراء هذا الفرد، والتي في هذه الحالة كانت تلك التي تطالب باستقلال مصر ضد حكومة الاحتلال البريطاني. فالمدائح الشوقية إذن لها قواعد واسعة من المفاهيم الاجتماعية والسياسية، وكثيراً ما ترقى إلى مستوى الشعر السياسي العالي، عاكسة وظيفة شوقي في القصر، كمستشار سياسي[8]، وهذا تجديد مهم في هذه المدائح التي كانت سابقاً تتحدث عن الأفراد وتبسط أركان المروءة العربية.

وقد وسع شوقي المدحة العلوية وربطها بالمدحة العثمانية. ومن هنا بالمؤسسة الإسلامية الكبرى القائمة وراء الخليفة العثماني، فكانت المدائح الشوقية إذن في دائرتين من الحياة الإسلامية: الصغرى في القاهرة والكبرى في الآستانة[9]. وهكذا أصبح بعض هذه الشوقيات تبدأ في مدح الخديوي، ثم تتطور إلى مدح الخليفة، فتتسم القصيدة بسمة جديدة طريفة وهي ذكرها لممدوحين بدل ممدوح واحد. وقد

---

= وجدير بالذكر أن شوقي - كما يبدو - لم يحظ بصلات الأمير أو غيره كمكافأة على هذه المدائح. فراتبه من القصر كان يجري عليه كمستشار سياسي في المعية. وقد أفصح عن ذلك في مقطوعة يخاطب فيها ولده علي عند دخوله السنة الثانية في «الشوقيات» (١٨٩٨)، ص ٢٠٥:

انا لم أجْزَ عن المدح من الأملاك فروة

(٨) كأولئك الكتاب، كتاب الأمويين والعباسيين أمثال عبد الحميد بن يحيى الكاتب الذي ذكره شوقي في شيطان بنتاءور (ص ٢٥٧).

(٩) ولعل هذا يفسر أن شوقي مدح الناس ليس كما كانوا ولكن كما يجب أن يكونوا.

لخص شـوقي مذهبـه هذا في الشـوقيات الأولى سنـة ١٨٩٨ : فهناك إهداءان: أولهما إلى عبدالحميد الخليفـة، وثانيهـما: إلى عباس حلمي الخديوي. فالديوان مهدى إلى المؤسستين الإسلاميتين القائمتين، بقدر ما هو مهدى إلى الفردين اللذين كانا يمثلان المؤسستين(١٠).

٣ ـ وهـذا الاهتمام بـالمفاهيم السيـاسيـة الـواسعـة والحـركـات والتيارات التي كانت تصطرع في ذلك العهد قاد شـوقي إلى مجال من القول أصبح فيه فريداً. كان شوقي شاعر الأمير فأصبح بسبب هـذه الصلة شـاعر الملوك والأمـراء، وعلى وجـه الخصـوص شـاعـر الأسر الإسلامية الكبرى الثلاث التي كانت تتقسَّم ولاء المسلمين في حوض البحـر الأبيض المتوسط وهي: الأسـرة العثمانيـة في الآستـانـة(١١)، والأسرة العلويَّة في القاهرة(١٢)، والأسرة الشريفية في مكة(١٣).

وشوقي في هذا فريد فقد عرف أفراد هذه الأسرة شخصياً، وزار بعضهم وزاروه، ونظم فيهم قصائد جميلة تُظهـرُ فهمَ شوقي الـواسع لمشاكل الإسلام السياسية في ذلك الوقت العصيب، وعلاقة هذه الأسر بعضها ببعض، ودعوته إلى الوحدة الكبرى والتضامن.

ويلمـح أيضاً في هـذه المدائـح فضلاً عن القـاعدة الـواسعة من المفاهيم السياسيـة والاجتماعيـة، محاولات لـربط الحاضر الإسـلامي بالماضي(١٤) ولربط الحاضر بالمستقبل، مع نظرة مستقبلية متفائلة، على

(١٠) هذه هي القصائد التي وصفها المتحاملون على شوقي أنها قصائد مناسبات والواقع أنها كانت تمثل تفاعل الضمير الشعري مع الأحداث الكبرى.

(١١) مدح عبد الحميد ومحمد رشاد، وصار شاعر الدستور العثماني والخلافة.

(١٢) مدح من عاصرهم: محمد توفيق، وعباس حلمي، وحسين كامل، وأحمد فؤاد، وكذلك رثى وذكر محمد علي واسماعيل، كما أنه نظم في أنجال الأمراء وفي نساء البيت العلوي.

(١٣) مدح الحسين بن علي، ونجليه فيصل وعبدالله، وكان يعرف الأخيرين معرفة شخصية.

(١٤) وكثير من قصائده في أعضاء الأسرة العلوية لعهده تذكر أسماعيل وعهده الماضي في مقاطع =

الرغم من العواصف التي كانت آنذاك تهب في وجه العالم الإسلامي.

٤ ـ ومع أنه كان رسمياً شاعر القصر، إلا أن ضميره الاجتماعي كان حياً ولم تمنعه وظيفته في القصر من مدح كثير من الأفراد الذين أثاروا إعجابه فاستجاب لإثارتهم، وهو في هذا لم يمدح راغباً ولا راهباً[١٥]: وهذه هي الفئات التي ارتضى شوقي أن يمدحها: العباقرة والنوابغ الذين كانت منجزاتهم إعلاء لشأن بلده[١٦]. المقدامون والرواد الذين فتنته شجاعتهم[١٧]، الأدباء والشعراء المعاصرون العرب[١٨]، الأدباء والفنانون الغربيون[١٩].

٥ ـ وقد كان المَنفى المفَصِل في حياة شوقي جعل ما جاء قبله دوراً وما جاء بعده دوراً آخر وكذلك الشأن في مدائح شوقي. وليس أدل على أن مدائح شوقي كان يثيرها الإعجاب من أنه استمر في نظمها حتى بعد مفارقته القصر عندما كان مشغولاً بمهام كثيرة منها تنظيم حياته الجديدة التي كانت قد تكونت لربع قرن في كنف القصر، ثم انهارت بعد عودته من المنفى، ومنها انشغاله بتأليف المسرحيات. فمدائحه في هذا الدور كانت في شخصيات أثارت إعجابه أو كان له تجاهها ولاء أو بقية من ولاء مثل الملك فؤاد[٢٠]، وسعد زغلول

= طويلة، وقصيدة «عزل الآستانة وتكليل أنقرة» تصل الحاضر بالمستقبل.

(١٥) كان شوقي موسراً ولم يكن في حاجة إلى هبات أحد وهو القائل لعبد الحميد:

| | |
|---|---|
| زهدت الذي في راحتيك وشاقني | جوائز عند الله مبتغيات |
| ومن كان مثلي أحمد العصر لم تجز | عليه ولو من مثلك الصدقات |

(١٦) مثل النحّات محمود مختار.

(١٧) مثل الطيار صدقي، والرحالة الطيار أحمد حسنين.

(١٨) له في هؤلاء سلسلة من القصائد منها ما وجه إلى خليل مطران وحافظ ابراهيم.

(١٩) أمثال شكسبير وموليير وتولستوي وڤردي.

(٢٠) وهناك من يقول انه فعل ذلك طمعاً في رتبة الباشوية من الملك فؤاد. وقد يكون هذا عاملاً ولكنه لا يفسر التفسير كله مدائحه فيه.

ومصطفى كمال: ١ ـ فمدائحه في الملك فؤاد[٢١]، لا تقتصر على مدح شخص العاهل العلوي، ولكنها تحية لنهضة مصر وحضارتها أثناء حكمه ولدوره في هذا الإنجاز الحضاري، واستنهاضاً لهمته[٢٢]. وهي أيضاً قصائد ولاء لأن فؤاد كان ابن اسماعيل ومحبة شوقي للأخير وآله معروف. ٢ـ وكذلك كانت قصائده في سعد زغلول[٢٣]. ففضلاً عن إعجاب شديد بسعد كان شوقي يرى في البطل القومي الجديد ممثلاً لمؤسسة جديدة، وانبلاجاً لفجر سياسي جديد ألا وهو الحياة النيابية والأحزاب والدستور. فمدحه لسعد كان له مساس بكل هذه المفاهيم السياسية الواسعة. ٣ ـ وما قيل في مدائحه في سعد زغلول يقال في مدائحه في مصطفى كمال فهي قصائد صدق وولاء للشعب الذي أحبه ـ الأتراك، لأنه رأى فيهم درعاً واقياً للعرب والإسلام والخلافة يوم كانت الخلافة قائمة، وكان يرجو من مصطفى كمال أن يُبقي على المؤَسسة التي كثيراً ما ذكرها في شعره قبل المنفى وبعده وهي الخلافة[٢٤].

٦ ـ وأخيراً لمدائح شوقي في الأسرة العلوية أهمية خاصة في تاريخ الشعر المصري. لقد نظم محمود صفوت الساعاتي ومحمود سامي البارودي في اسماعيل، ولكن شوقي تركهم جميعاً وراءه في كثرة ما

(٢١) «الشوقيات» ٤/ ٤٩ ـ ٥١/ ٧١ ـ ٧٣.

(٢٢) فهي مثلاً تحيي عناية فؤاد بنادي الموسيقى الشرقي، وهكذا يأتي مدحه للحاكم العلوي في تركيب قصائد قيلت في منشآت حضارية مثل الجامعة المصرية: «الشوقيات» ٤/ ١٠ ـ ١٣، وفي بنوك مصر، المصدر نفسه ص ١٤ ـ ١٦.

(٢٣) «الشوقيات» ١/ ٢٦٢ ـ ٢٦٦. وانظر المرثاة في «الشوقيات» ٣/ ١٧٤ ـ ١٧٩، فضلاً عن مقاطع عن سعد في قصائد أخرى كما في البرلمان: راجع «الشوقيات» ٢/ ١٦٣ ـ ١٦٥، و٣/ ١١.

(٢٤) انظر «الشوقيات» ١/ ٥٩ ـ ٦٤/ ١٦٣ ـ ١٦٨.

نظم وفي روعته، وتنوعه، فهو شاعر الأسرة العلوية غير مدافع من محمد علي إلى أحمد فؤاد وبهذا فهو يمثل آخر حلقة من سلسلة الشعراء الذين ظهروا في مصر، ونظموا في السلالات والأسر التي حكمت مصر والتي أقامت للشعر دولة، ابتداء من الفاطميين، ولولاه لكان تاريخ الشعر المصري ـ الذي يذكر هذه السلالات ويؤرخ لها وَلأُسَرِهَا الحاكمة ـ مبتوراً[٢٥].

ومدائح شوقي فيمن عاصرهم وخدمهم من أفراد الأسرة العلوية أقل أهميةً تاريخيةً من قصائده في محمد علي واسماعيل، فقد كان مفتوناً بهذين، لا سيما باسماعيل الذي شهد عصره وهو صغير وهو الذي ولد بباب اسماعيل، وفَهْمُه التاريخي لهذين العاهلين كان عميقاً، فهو يرى في محمد علي الجندي الكبير ومؤسس النهضة المصرية[٢٦] وفي اسماعيل المصلح الكبير الذي دفع النهضة المصرية دفعاً قوياً. والأثير عنده من الاثنين كان ولا شك اسماعيل فهو شاعره وشاعر آله، فقد مدح ابناءه الثلاثة: محمد توفيق، وحسين كامل، وأحمد فؤاد ورثاه هو في قصيدة

---

(٢٥) والاختلاف معروف في تقويم الأسرة العلوية. فهناك من يكتب عنها، أو عن أحد أفرادها كتاباً يدعوه «اسماعيل المفترى عليه» وهناك من يكتب «أفندينا يبيع البلد»، ونحن في هذا الأمر مع خير حكم في هذا الموضوع، مؤرخ الوطنية والقومية المصري، عبدالرحمن الرافعي، الذي كان يعرف القصور في كثير من أفراد هذه الأسرة، وكذلك كان شوقي، ولكنه يعترف بإنجاز كبارها الثلاثة: محمد علي، وابراهيم، واسماعيل انظر كتابه «عصر محمد علي» (دار المعارف، ١٩٨٢) ص ٥٥٥ ـ ٥٦٤، ص ٥٦٧ ـ ٥٧٤، عن ابراهيم، وكتابه «عصر اسماعيل» (دار المعارف، ١٩٨٢)، الجزء الثاني ص ٣٠٧ ـ ٣١٢.

(٢٦) انظر قصيدته بمناسبة العيد المئوي سنة ١٩٠٥ لأخذه بزمام الحكم في مصر:

علم أنت في المشارق مفرد ... لك في العالمين ذكر مخلد

حبذا دولة وملك كبير ... أنت باني ركنيهما يا محمد

والقصيدة غير منشورة في «الشوقيات» وهي مثبتة في مجلة «الكتاب» سنة ١٩٤٩، مجلد ٨، ص ٦٠١ ـ ٦٠٣.

رائعة[٢٧]. كما ذكره في قصائد ليست موجهة إليه[٢٨]. وقد أهدى إليه الشوقيات التي طبعت وهو حي وكان الإهداء «إلى سر اسماعيل».

وهكذا كانت مدائح الشاعر التي لم ينظم أكثرها رَغْبةً أو رهبةً[٢٩]. وقد رجع من فرنسا وهو كاره للمدائح يتوثب للتجديد، وكان ما كان من صدمته مع الموقف الخديوي الرسمي، ولكنه عرف كيف يحتوي انتماءه للقصر والإخلاص للبيت العلوي، ثم رفع مستوى هذه المدائح إلى صعيد سياسي وطني عالٍ، مادحاً المؤسسات القائمة وراء هؤلاء الأفراد، فجاءت هذه القصائد لوحات شعرية واسعة لمسرح التاريخ المصري والعربي والإسلامي لنصف قرن من الزمان، أو كانت البعد الشعري الذي سجل مسرحية التاريخ المصري ـ العربي ـ الإسلامي بمؤسساته ورجالاته.

### الرثاء

والرثاء من أقدم المضامين في تاريخ الشعر العربي، وأشدها علاقة بالتراث الشعري، وقد تناوله شوقي كثيراً[٣٠] وجدد فيه، وصار شاعر

(٢٧) انظر: «الشوقيات(١٨٩٨) ص ١٤٠ ـ ١٤٦.

(٢٨) كما في تحيته للمؤتمر الجغرافي، وقد سقط المقطع عنه في هذه القصيدة في بعض طبعات «الشوقيات» ولكن الدكتور أحمد محمد الحوفي أعاده في «ديوان شوقي» ١/ ٥٦٥ ـ ٥٦٨. ويذكر اسماعيل في «الشوقيات» ٤/ ٥٢ ـ ٥٤/ ٧١، كما يذكر إنجاز الأسرة العلوية الجماعي في «الشوقيات المجهولة» ١/ ٢٦٣ ـ ٢٦٤ وقد ذكر اسماعيل مرتين في «أسواق الذهب» ص ٣١ ـ ٣٢/ ١٠٨ ـ ١٠٩.

(٢٩) وجدير بالذكر هنا في موطن الكلام عن المديح أن شوقي أعرض عن الهجاء وهذا يزيد في تقويمنا للرجل والشاعر، وأشار شوقي إلى ذلك في مقدمته «للشوقيات» وأيضاً في تقريظه لديوان ابن زيدون الذي جانب هو الآخر الهجاء الذي يليق بالسوقة فقط. راجع «الشوقيات» ٤/ ٧٨ ـ ٧٩.

(٣٠) بلغت مراثيه ربع ديوانه فالجزء الثالث كله مقصور على الرثاء، فحق له أن يقول مع حافظ بتغيير كلمة في بيت حافظ:

إذا تصفحت ديواني لتقرأني ... وجدت فيه المراثي ربع ديواني

الرثاء الأول في الأدب العربي[٣١] فهو مطوِّر ومجدِّد في هـذا الفن وله مسيرته الخاصة مع فن الرثاء العربي.

مراثي شوقي تشترك مع أكثر الفنون الشعرية التي تناولها شوقي في أنها تعبر عن موقف معين يلتزمه الشاعر في نظرته إلى ذلك الفن، وهذا الموقف في الرثـاء أفصح عنـه شوقي في «أسـواق الذهب» حيث بسط آراءه في الحياة والموت والصبر[٣٢]، وأمور أخرى لها علاقة بالموت. ولما كان شوقي شاعراً فلسفي النزعة والتأمل فقد أولى الحياة والموت قدراً كبيراً من تفكيره.

ولعل العامل الذي جعله يولي الموت عناية خاصة هو خوفـه من المـوت[٣٣]. وكان ذلـك الخـوف خـوف رجـل أحب الحيـاة وأحبتـه وأحسنت إليه، ومن هنا كان يرى الموت مأساة الإنسان الكبـرى ومع ذلـك كانت تشيـع في مراثيـه نظرة هـادئة تـأملية مستقـاة من إيمـانـه وإسلاميته، ولكن الشاعر الـذي خاف المـوت طيلة حياتـه لم يخفه في النزع الأخير بعدما ملَّ الحياة أو هكذا يبدو، فقد أمر خادمه ألا يدعو الطبيب وأن يدعو أسرته ليودعهم الوداع الأخير.

---

(٣١) هذا رأي الدكتور محمد صبري السربوني ونحن معه في هذا التقويم، انـظر: «الشوقيـات المجهولة» ٢/٢٠٣ ـ ٢٠٤، وانظر أيضاً مقـال الدكتـور محمد خلف الله «أضـواء» في مجلة «الكتاب» أكتوبر، ١٩٤٧، ومقال يحيى حقي «مراثي شوقي»، في «المجلة»، ١٩٦٨.

(٣٢) راجع: «أسواق الذهب» ص ٤٥ ـ ٤٩/ ٦٥ ـ ٦٨.

(٣٣) انظر الفقرات الكثيرة في «أثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» التي تفصح عن قلقه على صحته. والفصل الأخير الذي يصف الساعات الأخيرة من حياته فصل مؤثر من فصول هذا الكتـاب، وكذلـك وصف جنازتـه، وهو يمكن أن يضـاف إلى الفصول الأخـرى في الأدب العربي الحديث التي تصف رحيل الأدباء، وأشهرها وصف موت جبران وجنازته، في كتاب ميخائيل نعيمة «جبران خليل جبران» ولكن الفصل عن شوقي ينتظر أديباً يعيد كتابتـه على ضوء المادة في «اثني عشر عاماً».

وتطويرات شوقي وتجديداته في فن الرثاء يمكن تلخيصها كما يلي:

ـ أ ـ

أول ما يلفت النظر في مراثي شوقي فضلاً عن كثرتها هو تنوعها، فقد وجه شوقي مراثيه إلى قطاعات مختلفة من المجتمع المصري فالعربي فالإسلامي فالعالمي، وهذا يعكس سلطاناً على فن الرثاء وتصرفاً في فنون الخطاب الرثائي:

١) فهو يبدأ بالأسرة المصرية الصغيرة وهي أسرته فيرثي أمه وجدته وأباه وخاله في قصائد بها كثير من الأصالة لا سيما مرثاته في والده علي[٣٤].

٢) وتتوسع دائرة الرثاء فينظم في رجالات المجتمع والحياة المصرية الذين، أسهموا في إثرائه وتطويره، ودفعه إلى الأمام لا سيما نوابغه وعباقرته[٣٥]، ومن هؤلاء الأدباء والفنّانون[٣٦]، ثم يرثي رجالات السياسة[٣٧] ورجالات العلوم والأطباء أيضاً، ومنها مراثي في الأسرة الحاكمة المصري، أجملها مرثاته في اسماعيل.

٣) وتتوسع الدائرة لتضم رجالات العالم العربي والإسلامي، وأجمل الأمثلة على ذلك رثاؤه لعمر المختار والشريف حسين،

(٣٤) الشوقيات ٣/١٥٤ ـ ١٥٦.

(٣٥) أمثال القانوني أبي هيف وعمر بك لطفي، وعبدالله الطوير، والطبيب أحمد فؤاد، وعالم العاديات علي بهجت. انظر المراثي في «الشوقيات» ٣/٩ ـ ١١/٨٣ ـ ٨٤/١٧٢ ـ ١٧٣/٦٦ ـ ١٦٨/١٨٤ ـ ١٨٦.

(٣٦) بالإضافة إلى الثلاثة المشهورين: عبده الحمولي، وسلامة حجازي، وسيد درويش هناك مرثاتان في عبد الحي (ص ٥١ ـ ٥٢)، وفي حسن أنور، أحد مؤسسي نادي الموسيقى الشرقي. وفي هذه القصائد مقاطع جميلة عن الفن وليس عن هؤلاء المغنين فقط.

(٣٧) مثل عبد الخالق ثروت، ٣/٦٢ ـ ٦٥.

ويوسف العظمة، وفوزي الغزي، ومولانا محمد علي، ومن رجالات الترك أدهم باشا، وعثمان باشا الغازي[٣٨].

٤) وتبلغ دائرة الرثاء مداها الأوسع عندما يرثي الأدباء والفنانين العالميين.

٥) وجدير بالذكر أنه رثى كثيراً من النساء وهو موضوع دقيق[٣٩]، فقد رثى أمه وجدته ثم رثى ابنة اسماعيل، فاطمة، وكريمة البارودي، وأم المحسنين أم عباس حلمي[٤٠].

هذا السيل الجارف من المراثي الموجهة إلى العالم أجمع لا يحتاج إلى تعليق مفصل ليخرج الناقد بالنتيجة التي قُدِّمَتْ في الفقرة الأولى من هذا الفصل وهي أن شوقي كان شاعر الرثاء الأول في تاريخ الشعر العربي. وقد كان في هذا مجدداً لا يرثي الفئة القليلة أو التي يعرفها بل كانت مأساة الإنسان الكبرى وهي الموت تثير عاطفته فينطلق بالقول ويتصرف فيه ويأتي بالجديد في تناول هذا المضمون الخالد.

وفضلاً عن تجديده في هذا الميدان هناك قطاع آخر من قطاعات الرثاء أبدع فيه شوقي وكان فيه فريداً وهو مراثيه في المؤسسات والدول، كمراثيه في الأمويين شرقاً وغرباً وفي الخلافة الإسلامية[٤١] وهو لون عرفه الشعر القديم بشكل بسيط تحت عنوان

---

(٣٨) وبعض هذه معروفة: وعن عمر المختار وفوزي الغزي وأدهم وعثمان الغازي أنظر ٣/١٧ - ١٩/١١٠ - ١١٣/١٤٠ - ١٤١/١٤٢ - ١٤٣/١٥٠ - ١٥٣.

(٣٩) عندما قال المتنبي في وصف أم سيف الدولة:

صلاة الله خالقنا حنوط على الوجه المكفن بالجمال

أخذَ النُّقَّادُ عليه هذا القول وقالوا انَّ وَصفَه أمَّ الملكِ بالجَمال غيرُ مُختار.

(٤٠) انظر الشوقيات ٣/٨٨ - ٩٠/١١٤ - ١١٥/١٦٣ - ١٦٥.

(٤١) أقرأ قصيدته الحائية في رثاء الخلافة الشوقيات ١/١٠٥ - ١٠٩، والداليَّة في «الشوقيات المجهولة»: ٢/٢٠٠ - ٢٠٣.

«رثاء الممالك الزائلة» ولكن شوقي نفخ فيه روحاً جديدة وهو بشكله الشوقي لون جديد من ألوان الرثاء لم يطرقه أحد قبله، ولم يحسنه أحد بعده.

إذن لشوقي ديوان، كبير متنوع في الرثاء يصح أن يعتبر مرآة لمصارع الدول والرجال في العالم العربي والإسلامي(٤٢).

- ب -

وفضلاً عن فتوحه في قطاعات كثيرة ومتنوعة في الرثاء العربي، جدد شوقي في بناء المرثية العربية وتركيبها وهذا التجديد يتلخص في الأمور التالية:

١) أول عنصر يفجأ القارىء في المرثاة الشوقية هو التأملي الفلسفي الذي يجلو آراء الشاعر ويبسطها في معنى الموت، ويمكنه من طرق الموضوع بأستاذية كأنَّ هذا أقرب الأغراض الشعرية إليه هو القائل:

في الموت ما أعيا وفي أسبابه          كل امرىء رهن بطي كتابه(٤٣)

٢) وهذا العنصر التأملي في المرثاة له بُعْدٌ إسلامي ظاهر يُميِّزه ويعين الشاعر على تجسيد موقفه الفكري من الموت. فشوقي الشاعر الملتزم يعكس إسلاميته القوية في مراثيه(٤٤) الأمر الذي تميز هذه

---

(٤٢) ويضاف إلى الجزء الثالث من الشوقيات المقصور على الرثاء، مراثي أخرى مبعثرة في الشوقيات المجهولة وفي المسرحيات ولا سيما «مجنون ليلى»، و «مصرع كليوبطرا».

(٤٣) يمكن فهم «ما» في «ما أعيا» على أنها النافية وليس الموصولة، وأن «أعيا» صيغة المتكلم عن «عيي» وليس الغائب من صيغة «أفعل» المزيدة.

(٤٤) انظر كتاب ماهر حسن فهمي «شوقي وشعره الإسلامي» القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣٢ - ١٣٣.

المراثي عن كثير من أخواتها حتى في العصور الإسلامية السابقة حيث تسيطر المثل العربية الجاهلية أحياناً على الشاعر في رثائه للرجال وتعداد المناقب. ولكن المراثي الشوقية غير ذلك ففيها لحن إسلامي عميق يعكس الرؤية القرآنية. والكتاب الكريم به كثير من المقاطع التي تتحدث عن الحياة والموت والبعث والنشور والنبرة القرآنية واضحة في الشوقيات. والنفحات القرآنية تهب عليها من هذه السور التي تصدع بهذه المضامين. والقرآنية والإسلامية[٤٥] في الشوقيات مثل آخر على توظيف شوقي للتراث في قطاعه القرآني وتَقَاطُعُ الدائرتين أو تداخلهما: الدائرة الفلسفية التأملية والدائرة القرآنية الإسلامية، مما يميز المرثاة الشوقية.

٣) وإلى هاتين الدائرتين هناك دائرة ثالثة في تكوين المرثاة الشوقية تتألف من جزئيات كثيرة وتفاصيل تصف المرثي ومآثره، وهذه تخلع على المرثاة الشوقية صفة الخصوصية. وقد عدد الفصل السابق الفئات المختلفة من الناس الذين رثاهم شوقي. وهذا التعدد والاختلاف في صفات هذه الفئات جعل شوقي يتفنن في مراثيه التي كانت جزئياتها تختلف الواحدة عن الأخرى. فواحدة ترثي قانونياً، وأخرى طبيباً، وثالثة عالم آثار، ورابعة سياسياً، وخامسة مغنياً، وهكذا كانت مراثي شوقي تجمع بين الجزئيات والحكم الفلسفية العامة[٤٦].

---

(٤٥) الشوقيات ٣/٣٧/١٤١/١٥٠.

(٤٦) انظر يحيى حقي «مراثي شوقي» المجلة، ديسمبر ١٩٦٨، كما أن محمد خلف الله يميل إلى الظن أن شوقي كان يؤثر التأمل الفلسفي والأهداف العالية في مراثيه التي ما كانت إلا سلماً للكلام عن الوطنية والنبوغ، وغيرها، انظر مقاله «أضواء» السابق ذكره ص ١٥٤٧ - ١٥٤٨. وعلى صحة هذا الرأي وسداده فإن به شيئاً من المبالغة ونحن نجنح إلى الظن أن شوقي كان ينتقل على نحو طبيعي من المرثي إلى المبادىء والمفاهيم الواسعة في مراثيه، ولم يكن يؤثر عنصراً في المرثاة على آخر. انظر على سبيل المثال تناوله للوطنية في القصائد التي

٤) وعناصر المرثاة الشوقية كثيرة وهي على العموم مرتَّبة ترتيباً منطقياً[٤٧]، ويمكن تقسيم هذه العناصر التي أدخلها شوقي مبتدعاً أو طورها متبعاً إلى قسمين رئيسيين: العناصر الإسلامية، وغير الإسلامية.

- أ -

العناصر الإسلامية في المرثاة الشوقية كثيرة ومنها ما يشترك شوقي فيه مع كثير من الشعراء الذين يرثون من الزاوية الإسلامية ولكنه يتميز بعنصرين: أولهما الاستعانة بكثير من مشاهد القيامة والحياة الأخرى والفردوس القرآنية في وصف مصير الموتى الذين كان يرثيهم. وثانيهما: التأسي بموت الرسول وآله في التخفيف عن ذوي من كان يرثيهم. وكل هذا يظهر ظهوراً قوياً في مراثي شوقي ويُشيع فيها جواءً إسلامياً قوياً.

- ب -

والعناصر غير الإسلامية في مراثي شوقي مظهر أقوى لأصالة شوقي وإبداعه لأن الإسلامية يشترك فيها أو في بعضها مع كثير من الشعراء، ولكنّ تلك تتألف من عناصر جديدة أو شبه جديدة على المرثاة العربية:

١) إدخاله السفينة كعنصر في بناء القصيدة بديلٍ من الناقلة القديمة - الناقة. فالسفينة تحمل المرثي عبر المتوسط إلى مصر، وهي

= يرثي فيها الشخصيات الوطنية المصرية في الشوقيات ٣/١١/٢٨/٦٣ - ١٧٨/٦٥.

(٤٧) انظر التحليل الدقيق لعناصر المرثاة الشوقية السبعة في مرثاته لاسماعيل صبري وترتيبها في مقال محمد خلف الله السابق ذكره ص ١٥٤١، وإن وَهِمَ البعض كالعقاد أن أبيات المرثاة الشوقية لا تسلسل منطقي فيها. والواقع أن هذا النقد يوجه ليس إلى المرثاة الشوقية ولكن إلى تركيب القصيدة العمودية الذري الذي كان هذا شأنها طوال العصور.

إضافة جذابة من إضافات شوقي البنيوية في تركيب المرثاة العربية[٤٨].

٢) وهناك أيضاً وصف للنعش الذي يُقِلّ المرثي وأيضاً موكب الجنازة، ويستعمل شوقي هذين العنصرين بشكل لافت ومؤثر في مراثيه[٤٩].

٣) وإلى هذين العنصرين اللذين يُشيعهما شوقي في مراثيه هنالك أيضاً عنصر ذاتي يلجأ إليه شوقي بشكل لافت أيضاً. فهو يُدخل نفسه في المرثاة وهذا يخلع عليها كثيراً من الذاتية في التناول ويحكم الصلة بينه وبين المرثي عندما يصف علاقته به أو عندما يَفْرَقُ من رحيل المرثي ويشعر أن دوره آت أيضاً وأن «ركابه منتظر». وهذا يخلع على المرثية جمالاً وروعة ويحقق المشاركة الوجدانية بين الراثي وبين المرثي وبالتالي بين القارىء من جهة وبين الراثي والمرثي من جهة أخرى[٥٠].

### الغزل

شغلت المرأة شوقي في حياته منذ أن فتح عينيه ورأى جدته تمزار عند الخديوي اسماعيل تقول للأخير «هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك» إلى آخر حياته عندما نظم أروع شعره الغزلي في «مجنون ليلى» وكان المجنون إلى حد كبير يتكلم بلسان شوقي، وقد توفي في ليلة كانت السيدة ملك تغني فيها غزليته «سلوا كؤوس الطلا هل لامست فاها» ومع ذلك فلا يستطيع الباحث الشوقي أن يكتب فصلاً عن

(٤٨) انظر على سبيل المثال «الشوقيات» ٣/١١/٦٢ - ٦٣/١٣٠/١٦٣.

(٤٩) انظر «الشوقيات» ٣/٣/٢١/٤٠/٥٦ - ٥٧/١٠٥/١٣٠/١٤١/١٥٣/١٥٨ - ١٥٩/١٦٤/١٦٨/١٧٤ - ١٧٥/١٧٧.

(٥٠) انظر «الشوقيات» ٣/٢٩ - ٣٠/٣٩/٤٢ - ٤٧/٧٦/٨٤/٨٧/١٠٨/١٢٦/١٣٧/١٦٨/١٨١/١٨٦.

شوقي بعنوان «شوقي: غرامه نساؤه»[٥١] فلا أحد يعرف شيئاً عن حياته الغرامية مع أن شوقي كان من أكبر شعراء الغزل في تاريخ الشعر العربي، فالقول عن غزلياته لا بد منه وكذلك الحديث عن ملهمة هذه الغزليات، المرأة، وإن بقيت أقرب إلى النُكُورِ منها إلى التعريف.

وأول ما يلفت النظر في شعر شوقي أن الغزل أخذ قدراً صالحاً[٥٢] من اهتمامه في مطلع حياته الشعرية (مع أن كثيراً منه كان نسيباً في بناء قصائده) وأنَّ أول تجديد قام به في حياته كان في دائرة النسيب عندما فتن معاصريه بمقطوعته «خدعوها بقولهم حسناء» وقد كان استجابة للمرأة الجديدة التي شاهدها في باريس فكانت هذه الإثارة إيحاءً له بأولى محاولاته للتجديد.

وثاني ما يلفت النظر هو كثرة الشعر الذي قاله في أسرته مدحاً ورثاء[٥٣]، ومع ذلك فليس هناك بيت واحد في زوجته، حتى اسمها لا يظهر في أي نص شوقي ولعل هذا مرده أن زوجته لم تلعب دوراً عاطفياً قوياً في حياته[٥٤].

وغزليات شوقي كثيرة ولكنها مبهمة، فالنساء الملهمات فيهن يؤلفن سلسلة من النكرات لم يسم إحداهن باسمها. فيظهر شوقي

---

(٥١) كما يستطيع أن يكتب عن جبران خليل جبران الذي شغلته النساء طوال حياته وكان هو أيضاً شغلهن الشاغل. ولعل معشوقة شوقي الوحيدة التي باح باسمها كانت مصر، فوطنياته بمعنى من المعاني غزليات في بلده.

(٥٢) كان نسيبه الذي مطلعه «إن الوشاة وإن لم أحصهم عدداً» أول ما لفت نظر شكيب ارسلان إلى شوقي.

(٥٣) انظر الفصل السابق عن هذا.

(٥٤) انظر فصل «الأمومة» في «أسواق الذهب» ص ١١١ ـ ١١٢. ففيها يشرح مذهبه أن «رسالة المرأة على الأرض هي الأمومة» و«الجنة تحت أقدام الأمهات».

شاعراً رومانسياً يتغـزل بحوّاء الملهمة ولكن ليس بامرأة بعينها[٥٥].
وتفسير هذا أن شوقي كان يتحرك في أربع دوائر، وكانت كلهـا تمنعه من البوح: أولاها دائرة الأسرة وكان شوقي رجل أسرة ووالـد ثلاثـة يَعْتَدّ بأهله ويذكرهـم في قصائده ويوجه بعضاً منها إلى الأطفال والأسرة؛ ثانيتها رباط الإسلام، فشوقي شاعـر مسلم ملتزم فـلا يسمح لنفسه بتشهـير النساء في شعـره، ثالثتهـا: منصبه الـرسمي في القصر: كان شـوقي شاعـر الأمير ومستشـاره السياسي، وكـان القصر يحرص عـلى سمعته وسمعة[٥٦] موظفيه، ورابعتها: المجتمع القـاهري المحـافظ، فقـد كان شـوقي شخصية معـروفة فيـه فقط أصهر إلى أسـرة حسين شاهين، وهي أسرة مرموقة.

إذن هذه الدوائر الأربع التي جعلته أبا علي وشاعر العزيز وشاعر الإسلام وصهر حسين شاهـين منعته أيضـاً من الحريـة والانطلاق في التعبير عن عواطفه وهي تفسر لنا الكثـير من غزليـاته، ومنهـا اختفاء «هنـد والربـاب ولميس وفرتنـا» من شعره. وهي تفسر أيضـاً مجانبتـه للمجون، وكانت هذه المجانبة إنجازاً ـ ولو كان سلبياً ـ لشوقي فقـد عكس ما فعله أسلافه من الشعراء ومعاصروه ولاحقـوه، وكان هـذا أمراً ربحت منه تجارة شوقي الشعرية.

---

(٥٥) يذهب الدكتور سامي الدهان إلى أن هناك «ليلى» في حياته. انظر مقاله في «الوصف والغزل في شعر شوقي» في «مهرجان أحمد شوقي سنة ١٩٥٨» ص ٢٤٨.

(٥٦) والقائم على السدة الخديوية كان حاجًا. وكان يجهز المحمل المصري كل عام. وعلاقة شوقي بالقصر زادت من موقفه المحافظ من المرأة، فالقصر مليء بالتشريفات والـرسميات وهكـذا كانت علاقة شوقي مع الأميرات في القصر، كما أن الموقف التركي المعروف من المـرأة زاد في تحفظ شوقي. فالمرأة التركية هي ـ وليس الرجل ـ سيدة البيت والأسرة كلها تحترمها وتجلها، وكانت مربية أولاد شوقي سيدة تركية تحكم البيت بيد من حديد، كما يفهم من كتـاب ابنه «أبي شوقي».

لقد كان الغزل أول المضامين الشعرية التي تناولها شوقي وحاول تجديدها، وقد رأينا في فصل سابق كيف أن انصراف الخديوي عن أولى محاولاته للتجديد في الغزل وغيره عدلت مسار شوقي الشعري. وعلى هذا الأساس يمكن أن يقسم مسار شوقي الغزلي إلى قسمين: الأول: طوال عهد عباس حلمي لما كان شوقي شاعر القصر، والثاني: بعد رجوعه من المنفى وهو العقد الأخير من حياته.

### الدور الأول

فرضت الدوائر الأربع المحيطة بشوقي عليه مذهباً في الغزل، وكانت استجابته لهذه المحيطات الأربعة محاولة للتوفيق بين نداء الشاعرية الصحيحة وبين مطالب هذه الدوائر حوله. وفي استجابته هذه في غضون ربع قرن أفلح شوقي في إحداث شيء من التطوير للغزل القديم وشيء من التجديد أيضاً:

١) صادف شوقي في النسيب - تلك السنة الشعرية القديمة التي ترجع إلى العصر الجاهلي - حلاً جميلاً. لقد مكنه النسيب أو الغزل التمهيدي من نظم شعر غزلي ولكنه كان في إطار أوسع من الغزل، وهو المديح الذي كان عليه أن يوجهه إلى ولي نعمته في مناسبات كثيرة. إذن ظهر غزله نسيباً يحميه من نقد النقاد، ويوفق بين شاعريته القوية وبين الدوائر الأربع المحيطة به وهكذا كان أكثر غزله في هذا الدور نسيباً مركباً في بناء القصائد التي تمدح عباس حلمي.

هذا النسيب المنشور في «الشوقيات الأولى» (١٨٩٨) و«الشوقيات المجهولة» هو النسيب العربي المألوف في دواوين شعراء الغزل المعروفين، ومع ذلك، تُسمَعُ مِنه النبرة الشوقية، نبرة الشاعر الذي وعى التراث الغزلي وأعاد صياغته. وقد ساعدت العناصر المعروفة في

هذا الموروث الغزلي الشاعر الملتزم المحافظ والنديم الخديوي على التستّر والظهور بالمظهر اللائق كشاعر الأمير الحاج. ففي غزله يظهر الرقيب والعادل والواشي والحاسد، ولم يكن هذا تكلفاً من شوقي ـ عكس ما ظن البعض ـ فقد كان الرجل يعيش في بيئة لم تختف منها بعد هذه العناصر الغزلية، وكذلك شهد هذا النسيب سطوة الفنون البلاغية القديمة وأهمها في هذا الموطن التشابيه والاستعارات التي كانت تعتمد على امكنة الجزيرة العربية، وكذلك على نباتها وحيوانها، فقد كانت هذه رموزاً في معجم شوقي الغزلي، وكانت مناسبة وملائمة للجو المحافظ ـ جو الكتمان الذي لم يسمح له بالبوح حتى في الإشارة أحياناً إلى جوارح المرأة وأعطافها وديارها في القاهرة المحافظة(٥٧).

واستعمال شوقي لعناصر الفنون البلاغية من تشبيه واستعارة لم يكن كله تكلفاً من شوقي ولا كسلاً في شاعريته ومقدرتها على الخلق والإبداع والتجديد، وهذه مسألة غاية في الأهمية بشأن نبرة الصدق التي يتسم بها هذا النسيب. لقد كان شوقي يختلف عن أكثر شعراء عصره في أنه كان موسراً ومترفاً وكانت الجواهر والطيوب والأزهار والأشجار التي يذكرها في نسيبه معروفة عنده، فقد كان يملكها في كرمته بالمطرية أو يراها في القصور التي كان يرتادها في القاهرة والآستانة وأوروبا، بينما كان غيره من الشعراء إما يتخيلون هذه الأشياء وأما يعرفونها من الكتب والمعاجم، الأمر الذي يدعو إلى القول أن حاسة البصر ـ وهي أطغى الحواس الخمس كانت تُقوِّي وعيه بهذه الأشياء التي كانت حية مجسمة قوية في حياته اليومية فكان طبيعياً أن

---

(٥٧) ومن المسلم به أن هذا هو شعر الصناعة، ولكنه شعر الصناعة العالية التي تروق بجمالها الشكلي. وقد أبدع شوقي فيه وكان في إبداعه أصالة كما في تلك المقطوعة الرشيقة التي مطلعها:

عرضوا الأمان على الخواطر واستعرضوا السمر الخواطر

يذكرها في شعره. وقد أعادت حياة شوقي المترفة في القاهرة وأسفاره في الخارج جِدَّة هـذه التشبيهات والاستعـارات، وهو أمـر قد يغيب عن وعي القارىء لشعره ويقيم فرقة بـين فهم المتلقي المتذوق لهـا، وبين الشاعر المبدع. ولعل شوقي هو الشـاعر الـوحيد في العصر الحـديث الذي وعى هذا التراث الواسع من التشابيه والاستعارات والذي أيضاً ملك أو رأى ما اعتمدت عليه هذه التشابيه والاستعارات فحييت مرة أخرى في وعيه واكتسبت جدتها وروعتها القديمة التي أَخْلَتْها منها كثرة الاستعمال.

٢) وفضلاً عن النسيب الذي يؤلف أكثر شعر شـوقي الغزلي في هذه الفترة، نظم شوقي مقطوعات غزلية قايلة مستقلة، وهي الشذوذ أو الاستثناء الذي يؤيد ما قيل عن كثرة النسيب وسببه، وهي ممثلة في مقـاطع مثـل «علموه كيف يجفـو فجفـا» و«ردت الـروح عـلى المضنى معك»[٥٨].

وتمثل هاتان المقطوعتان ناحية جديدة مهمة في غزل شوقي، تظهر بقوة في الفترة الثانية بعد المنفى ـ وهي قَرْنُ شوقي الغزل بفن آخر وهو الغناء ـ فالشاعر الملتزم وشاعر القصر الذي صدم بإعراض الخديـوي عن غزله الجديد حوالي١٨٩٠ بدأ يـنـظم غزلـه في إطار فن آخـر وهو الغناء الذي نهض في مصر في هذه الفترة نهضة واكبت النهضة الشعرية في هذه الفترة أيضـاً[٥٩]. وقد كـان شوقي مـولعاً بـالغناء يـطرب له وساعده في هذا الميل مزامنته وصداقته لشاعر الغناء الأول لهذا العصر،

---

(٥٨) الثانية غنيت في هذه الفترة، والأولى غناها محمد عبد الوهاب فيما بعد، كما أنه أعـاد غناء الثانية.

(٥٩) هذا عصر عبده الحمولي وسلامة حجازي، وقد رثى شوقي كليهما.

اسماعيل صبري[٦٠]، منذ سنة ١٨٩١، فصار شوقي ينظم لهذا الفن الآخر. وتحت مظلة هذا الفن كان أيضاً يقدم غزلياته المستقلة كمقطوعات للغناء في حفلات خيرية أو لخدمة المجتمع، كما كان الحال في مقطوعته «ردت الروح على المضنى معك» التي كانت تحية شوقي «لبلبلة الشرق السيدة ليلى في احتفال جمعية الهلال الأحمر بالاسكندرية»[٦١].

هذا الغزل غَزَلٌ تُراثي أو ديواني، ولكن عليه ميسم الشخصية الشوقية، التي أعادت نظمه وصياغته. ولهذا الغزل سمة جذابة ألا وهي عفته وما يمكن أن يدعى «بلاطيّته» وهو التعبير الغربي لهذا الشعر الأرستقراطي العفيف الذي يحترم المرأة ويجلها وتشيع فيه عناصر الفروسية[٦٢]. وعناصر هذا الغزل الشوقي مشتقة من الحب العذري العربي والإسلامية، فأئمّة شوقي في الحب هم الشعراء أمثال العباس بن الأحنف الذي ذكره في مقدمته للشوقيات، ويوسف الصديق في القرآن، وهكذا تظهر هذه الغزليات ميداناً لصراع دار في وعي الشاعر بين نداء العاطفة الرومنسية وبين المثل التي دعا إليها الإسلام والمروءة العربية وهو القائل:

أبت لي الدنايا عزة عربية        ودين يرى الفحشاء شر ذريعة[٦٣]

٣) وإلى هذه الغزليات التراثية، أفلح شوقي في نظم بعض المقطوعات التي تلمح فيها ملامح التجديد في الأسلوب الغزلي، وكانت أولى هذه «خدعوها بقولهم حسناء» ثم «غاب بولون» على ما

(٦٠) انظر «الشوقيات المجهولة» ٢/٢٩٩.

(٦١) أنظر «الشوقيات المجهولة» ٢/١٤٤.

(٦٢) انظر ما قاله شوقي عن الشرف والعفة في المرأة في «أسواق الذهب» ص ١١١.

(٦٣) انظر «الشوقيات» (١٨٩٨) ص ٦٣، والديوان به كثير من مثل هذه النفثات.

فيهـا من بعض المطروق، إلا أن نغمـة التجديـد فيها واضحـة وكلتا المقطوعتين أثر من آثار الرحلة إلى فرنسا.

ولكن تجديده كان أقوى وأظهر عندما نظم «المَرْقَصيَّات» التي أُشيرَ إليها في فصل سـابق. هنا جـاء شوقي بـالجديـد في وصف الحفلات الراقصة، وهو موضوع جديد في الشعر العربي، وما يهمنا منه في هذا الموطن هو إدخاله الغزل ووصف النساء في بنـاء هذه القصـائد، ففي «حَف كأسها الحبب» مقطع طويل يصف فيه مَقْدَمَ مجموعة من النساء إلى القصر ثم أخذهن بالرقص. وهذا أيضاً مشبه للنسيب في أن هذا الغزل لم ينظم مستقلاً وإنما ركب في بناء قصيدة تصف حفلة الخديوي الراقصة، وهي أيضاً مدحة له، ومع ذلك فهي قصائد فريدة في الشعر العربي، وكذلك الغزل الجماعي فيها.

**الدور الثاني**

كـانت هذه الفتـرة الذروة في حيـاة شوقي الشـاعر، حـين ظهر «شوقي الجديد» بعد عودته من المنفى. وقد حدثت تغييرات جوهرية في حياته وفي المجتمع المصري أثَّرَتْ كلها عـلى حياتـه وشعره وغـزله وأهم هذه التغييرات أربعة:

١) عاد شوقي إلى مصر، وكـانت هذه قـد قامت بثـورة ١٩١٩ وظهر مجتمع الطبقة الوسطى قوياً في هـذه الفترة وظهـرت طائفـة من المثقفين والمتذوقين الذين كانوا ينتظرون الجديد من الشعر.

٢) ظهر الغناء المصري قوياً في هذه الفترة، وكان سيد درويش لا

(٦٤) فَصَّلَ القول عن وجدانيات شوقي في هذه الفترة في الفصل عن مسرحياته في هذا الكتاب. والتركيز المجمل هنا على غزلياته في شعره القصائدي. وهذه الغزليات القصائدية مجموعة في باب النسيب في الجزء الثاني من «الشوقيات».

يزال حياً حتى سنة ١٩٢٣ ثم ظهر النجمان اللامعان محمد عبدالوهاب وأم كلثوم، والأول ظهر بتأييد وعطف شوقي نفسه، وقد حالف شوقي هذا الفن كما كان حالفه سابقاً، ولكن بشكل أقوى، فقد كان هو الذي اكتشف مواهب محمد عبدالوهاب(٦٥).

٣) وظهر المسرح المصري أيضاً قوياً، فنظم له شوقي مجموعته المسرحية في السنوات الخمس الأخيرة من عمره وكان من أشد أنصاره.

٤) ولكن أهم عامل في ظهور «شوقي الجديد» كان ولا شك تخلصه من ربقة القصر، وخروجه إلى الشعب والمجتمع المصري الواسع، الذي بدأ يمتزج معه، مع أنه بقي يرعى الملك فؤاد في شعره، ولكن علاقته الرسمية بالقصر انقطعت.

كل هذا كان له نتائجه في شعر شوقي الغزلي، فبينما كان غزله أكثر نسيباً في الفترة الأولى، أصبح الآن أكثر غزله مستقلاً يرسله في شعره القصائدي وفي شعره المسرحي، ولم يعد غزله موروثاً يُعنى بالصناعة ولكن أصبح مشبوباً يتقد بالعاطفة والوجدانية.

ويلمح هذا في القصائد التي نظمها لصفيه محمد عبدالوهاب بالفصحى والعامية والتي لحَّنها الأخير وغناها، كأحسن ما يكون التلحين والغناء فَصَعَّد الشحنات العاطفية فيها وأكسبها بعداً تعبيرياً جديداً عندماأخضعها لأوتار عوده وحنجرته.

ويلمح هذا في مسرحياته أيضاً حيث وصل شعره الغزلي الذروة لا

---

(٦٥) جمع الدكتور محمد صبري الشوقيات التي لحنت وغنيت. انظر: «الشوقيات المجهولة» ٢/٢٩٩ ـ ٣١٨.

سيما في المسرحيتين «مصرع كليوبطرا» و «مجنون ليلى» وأغلب الظن أن المجنون كان ينطق بلسانه في تلك المسرحية، فكما كان يبوح بشيء ويكتم أشياء في العصر الأول ويفعل ذلك تحت ستار النسيب والمدحة الخديوية صار يفعل هذا في العهد الثاني تحت أقنعة شخصياته المسرحية.

وغزليات هذا الدور القصائدية والمسرحية هي ذروة الغزل والغناء الشوقي حقق فيها الشاعر مطالب النقد الرومنسي الذي وجهه إليه جماعة الديوان فجاءت غزلياته في هذا الدور في طليعة الغزل العربي كله وجعلت صاحبه شاعراً يمكن أن يعتبر من أكبر شعراء الغزل العربي[٦٦].

وأخيراً تبرز في غزل شوقي ظاهرة مؤثرة ـ في هذه الفترة ـ فترة الكهولة والشيخوخة، وهي مناجاة الشاعر لقلبه الكسير في كثير من هذه القصائد. فالشاعر الذي كبر وشاخ كان دائماً يتشوق إلى عهد الصبا ويبكيه بكاء يُذكِّر ببكاء الشاعر العربي على الأطلال في الجاهلية، ولكن في هذه القصائد أصبح شوقي يبكي أطلال شبابه[٦٧].

ومن أجمل الصور الشعرية التي كان شوقي يرسمها في هذا الدور اللوحات الغزلية المركبة من عناصر كثيرة تتألف من الشاعر، والليل والروضة، والطائر، فتصبح الغزلية مشحونة بكثير من العناصر الوجدانية الصحيحة[٦٨].

وهكذا وَعَى شوقي ديوان الغزل العربي القديم، وتمثله وأعاد

---

(٦٦) انظر د. طه وادي «شعر شوقي» ص ١٣٥ ـ ١٣٨.

(٦٧) ومن أجمل الأمثلة على هذا هو المقطع الأول في الكافيّة المشهورة في زحلة.

(٦٨) انظر الشوقيات ٢/١١٢/١٢٦ ـ ١٢٨/١٢٨ ـ ١٢٩/١٣٥.

صياغته وجدد فيه وكان آخر شعراء الغزل الـذين عاشـوا في القصور ونظموا مستظلين بذلك الجناح، فجاء بشعر لا يزال ينشد ويغنى، به كثير من الجمال الشكلي، الذي يخلعه عليه الأسلوب البياني المشرق.

**الخمريات**

وقد نظم شوقي في هذا المضمون الشعري القـديم. وَنَظْمُـه فيه وإن لم يكن موفوراً إلا أنه له أهمية خاصة في فهم نفسية الشاعر الكبير وفي تقويمه لا سيما وأن أسئلة كثيرة أثيرت حول هذا الموضوع.

واجهت الخمر شوقي بمشكلة أدق وأعنف من المشكلة التي واجهه بها الغزل والغزليات لأن هذه حَلَّها شوقي على شكل مرض، فَصَّلنا فيه القول سابقاً. أما الخمر فكـانت من محرمـات الإسلام المنصـوص عليهـا في القرآن. «إنمـا الخمر والميسر والأنصـاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه» ولا شـك أن شوقي شـرب الخمر كـما يشهد بذلك كِتابُ سكرتيره أحمد عبد الوهاب «اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» ولما كان شوقي «شاعر الإسلام» وهو لقب كان يؤثره على لقبه «أمير الشعراء» كان شربه للخمر يبدو غريباً لمعاصريه الذين أفاضوا في الحـديث عنه[٦٩] ونحن نعيـد القول فيـه من منظور جـديد مقـدمين نصوصاً جديدة تتصل بهذا الأمر ونضيف إلى الجدل شيئاً عن خمريات شوقي.

---

(٦٩) أثارها محمد حسين هيكل وطه حسين، وكذلك عرض لها عرضاً طويلاً الدكتور ماهر حسن فهمي في كتابه «شوقي وشعره الإسلامي» ص ٦٣ ـ ٩٩ لا سيما الأسئلة الأربعة المثارة على ص ٨٥.

وقد رد الدكتور شوقي ضيف على نقد هيكل وأنكر أن يكون هناك انفصام في شخصية شوقي وأن شوقي لم يكن إلا بشراً لـه مواطن الضعف ومـواطن القوة، وكـان شربـه للخمر أحـد المواطن الأولى، انظر كتابه «شوقي شاعر العصر الحديث» ص ٣٠ ـ ٣١ ونحن معه في هذا التقويم.

كانت الخمر مشكلة حياتية لشوقي، كما يفهم من مطالعة نثره وشعره وما عُرِفَ عنه وكان له فيها موقف معين فهو يشربها ولكن بقدر وهو يعرف خطرها وأثرها، ومما له دلالته أنه سمى بيته بالمطرية ثم بالجيزة «كرمة ابن هانىء» على اسم شاعر الخمر الأول في اللغة العربية والذي كان له فلسفة معروفة في الخمر.

اتخذ شوقي نحو الخمر موقفاً معيناً بسطه في كتاباته النثرية وفي شعره. وموقف شوقي من الخمر يمثله بنتاءور في حواره المعروف حيث يقول «فإذا كان ولا بد فخذ منها لطربك ولا تعطها من عقلك وأدبك واتخذ منها صحة ولا تتخذ منها مرضاً، واشربها مع حكيم يقول لها قفي، وخذها في مجالس الكرام فهناك أوائلها طرب وعواقبها أرب» ويقول في مقطع آخر من «شيطان بنتاءور» «على أننا لم نُحرِّمْ الخمر ولم ننه عنها وكيف وقد شربنا منها قدحاً باعتراف الخصم، ولكن دعونا الناس إلى الاعتدال في أمرهم وأخذ القليل منها إذا لم يكن من شربها بد. فمثلنا كمن يقول لهم وهو على باب صيدلية لا حانة: لا أيها الناس لا تأخذوا السم إلا بمقدار»[٧٠].

هذان الاقتباسان يمثلان موقف شوقي من الخمر وهو أنها شر لا بد منه أحياناً ولكن بمقدار وعلى شروط معينة كما يتناول المريض العقاقير التي بها مخدرات وسموم لكنها شافية للمريض. وقد انعكس هذا الموقف في شعره أيضاً، ولعل شوقي هو الشاعر العربي الوحيد الذي

(٧٠) انظر «شيطان بنتاءور» ص ٩٥/١١٤. ولشوقي محادثتان كاملتان عن الخمر في هذا الكتاب، ففي المحادثة الخامسة في «شيطان بنتاءور» (ص ٨٥ - ١٠٠) يدخل النسر مع الهدهد حانة في منفى ويتكلم ضد الخمرة: انظر على الخصوص ص ٩٥ - ٩٦/٩٨/١٩٩ وكذلك المحادثة السادسة ص ١٠١. ولشوقي نثر أيضاً في الخمر في «أسواق الذهب» (ص ٥٤) حيث يرد لها وصف لطيف «فارضية الروح» (ص ٥٥).

أفصح عن موقفه من الخمر نثراً ثم شعراً، وطبَّقه في حياتـه اليوميـة.
ويتصل بهذا الموقف أنه ـ عكس النـواسي ـ لم يكتب خمريـات مستقلة وكأنه لم يرد أن يحييها كأنها عنصر مهم مستقل في حياته، فالخمريـات الشـوقية تـأتي مركبـة في بناء قصيـدة نظمت في مـوضوع آخـر وهـذا التركيب يوحي إنه لم يكن لها وجود مستقل في عالمه بـل كانت حلقـة صغيرة في سلسلة الوجود الشوقي.

هكذا تأتي الخمريات في قصائده التي تصف الحفلات الراقصة في قصر عابدين كما في «حف كأسها الحبب» وكذلك في ربيعياته وغزلياته وهذا هو شأن خمريته الشهيرة التي مطلعها:

رمضـان ولى هـاتهـا يـا سـاقي مشتـاقـة تسعى إلى مشتـاق

فهذه ليست خمرية وإنما مدحة في عباس حلمي وتهنئة بالعيد ولكنه استهلها بذكـر الخمر. وفي كثـير من هذه الخمـريات المـركبة في بنـاء القصائد الأخرى نجد أيضاً أصداء للآراء التي بثها شوقي نثراً في فهمه للخمر ومعناها، وإلى ذلك فهذه الأصداء الشعرية لمـوقفه من الخمـر على جمال فني عظيم[٧١].

ويلاحظ في هذه القصائد التي رَكّب فيها شوقي عنصر الخمر أنه بـدأ يحدث تغييـرات في بناء القصيـدة العربيـة، فهذه كـانت تبتدىء بالنسيب وقد فعل شوقي ذلك كثيراً، واستهل قولـه بالنسيب، ولكن يبدو في هذه القصائد مجدداً يريد أن يستهل قصائده بالخمرية كبديل عن الغزل التمهيدي، النسيب. وأغلب الظن أن هذا كان صدى لما قاله النواسي في مدح الخمر وذم البكاء على الأطلال والنسيب وأبيـاته معروفة ومنها:

---

(٧١) انظر «الشوقيات» ٢/ ١١٥/ ١٣٣.

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند

واشرب على الورد من حمراء كالورد[٧٢]

إذن هكذا كانت علاقة شوقي بالخمر، لقد أنطقته بالشعر الجميل وجعلته يقوم بتجديدات في بناء القصيدة العربية، وواجهته أيضاً بمشكلة التزامه الديني الذي خرج عنه بشربه للخمر، وجعلت حياته مسرحاً للصراع بين الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ولعله نظر إلى الخمر التي شربها عندما قال وأوصى أن يكتب على قبره:

إن جل ذنبي عن الغفران لي أمل     بالله يجعلني في خير معتصم

## التجديد في المضامين

كانت المضامين الجديدة التي نفح بها شوقي الشعر العربي الحديث من إنجازاته الكبرى، وقد أعانه على هذا الإنجاز فهمه الجديد للشعر، وانفتاحه على الأدب الغربي، وكذلك أسفاره الكثيرة في العالم الخارجي[١]. وهذا إنجاز كبير لا سيما في إطار ديوان الشعر العربي

---

(٧٢) أو لعلّه تبع في هذا مُسلم بن الوليد. انظر عن المقدّمات الخمرية في قصائد النواسي ومسلم كتاب الدكتور حسين عطوان «مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول»، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ١٩٧٤، ص ٩٧ ـ ١٧٦.

(١) والنقد الحديث ينفر من الفصل بين المضمون والشكل وبالتالي من الكلام عن المضمون مستقلاً. ونحن مع النقد الحديث في هذا ولكن ليس بالكلية فالشعر ليس موسيقى بحتة، ويبقى المضمون ـ على الرغم من طغيان أهمية الشكل ـ قاعدة مهمة في نظم الشعر ودراسته، على الأقل في دراسة بعض الشعراء. ومهما يكن من أمر فنحن ندرس شعراً عمودياً يمكن الفصل فيه بين المضمون والشكل لا سيما في سياق كهذا السياق. ولم يختف المضمون بالكلية من وعي الناقد الحديث في الندوات النقدية الطليعية. انظر خواطر الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي في «الحداثة في الشعر» مجلة «فصول»، أكتوبر وديسمبر /١٩٨٢ ص ٢٦٢.

وبشأن تجديدات شوقي التي نعددها في هذا الفصل، نضيف إلى أن بعض معاصريه اشتركوا في بعض هذه التجديدات مثل: «الشعر السياسي» إلا أن شوقي فاقهم جميعهم حتى في هذه القطاعات التي بدأوا في تناولها قبله وكانوا أكبر منه سناً.

الذي كان يعاني رتابة شديدة في هذا القطاع، الأمر الذي جعل الناقد القديم يقول إن المعاني مألوفة ومطروحة في الأسواق، وأن الإبداع يتألف من الشكل أو المبنى الذي يكسبه الشاعر هذه المعاني. والمضامين الجديدة التي جاء بها شوقي كانت إضافة حقيقية ليس لأنها أخْلَتْ الديوان العربي الجديد من تلك الرتابة التي كان يشكو منها النقاد، ولكن لأنها كانت أيضاً تجديداً في الصور الشعرية التي كانت توحيها هذه المضامين[٢] الجديدة إلى شاعريته الملهمة، الأمر الذي أثرى التراث الشعري العربي الحديث. وما يلي تعداد سريع لهذه المضامين الشعرية التي التقطتها عدسة شوقي الشعرية عاكسة هذه الرؤى الجديدة.

### ١ ـ قصائد الحفلات الراقصة

وكما طلع شوقي على العالم الأدبي بتجديداته الغزلية ممثله في «خدعوها بقولهم حسناء» كذلك طلع عليه بسلسلة من القصائد المرقصة التي تصف الحياة الاجتماعية المتألقة في القاهرة أيام كان القائم على السدة الخديوية في عابدين فتى قضى شطراً من حياته في ڤيينا مدينة الموسيقى والرقص[٣].

---

(٢) وقوة شاعرية شوقي على التصوير تبدو في تناوله لأبعد المواضع عن الشاعرية تلك التي كانت موضع نقد عند شانئيه كقوله في طابع البريد، ويد الطبيب الجراح وبنك مصر!!!

(٣) يذكر أحمد شفيق باشا في «مذكراتي في نصف قرن» أن عباس حلمي تزوج في التسعينيات من اقبال هانم، وأذكر أني رأيت صورة زيتية كبيرة معلقة في كرمة ابن هانىء وإشارة إلى أن صاحبة الصورة أميرة نمساوية وزوجة عباس حلمي، فلعله تزوج أكثر من واحدة، وإن كان الأمر كذلك تكون هذه الأميرة النمساوية عاملاً آخر في تنشيط الحياة الاجتماعية في قصر عابدين وإضافة الحفلات الراقصة إليها. وهي حفلات لا بد وأن الأميرة كانت معتادة عليها، وهي في فيينا، ويؤكد حسين شوقي أن عباس حلمي كان متزوجاً من أميرة نمساوية وقد حضرت حفلة زواج أخته «أمينة» انظر: «أبي شوقي» ص ١٥.

لقد فتنت هذه الحفلات الساهرة الراقصة ذلك الفتى الآخر الذي كان قد شهدها هو أيضاً في باريس واستجاب لداعي الفتنة، وكانت نتيجة هذه الفتنة اشتعال خياله في سلسلة من القصائد اللامعة التي نظمها في هذه الحفلات الراقصة، فهذه السلسلة من القصائد الأربع[٤] فريدة في الأدب العربي فَتَنَتْ أولاها «حف كأسها الحبب» العالم الأدبي العربي عندما ظهرت وما زالت[٥].

وهذه القصائد لوحات شوقية واسعة تخلق أجواء[٦] من الفتنة والسحر. وهي إلى وزنها المرقص تتميز بكونها لا تصف مرقصاً فحسب، ولكن تجمع إليه وصف الخمر والموسيقى والغناء والنساء والراقصات حتى خوان الطعام[٧]. فهي بهذا مَثَّل على شاعرية شوقي المستوعبة ومقدرته على رسم اللوحة الشعرية الواسعة كما في وجدانياته التي جمعت بين الشاعر والعندليب والليل والروضة، وهذا أمر له أهميته في تركيب القصيدة العربية التي كانت في شكلها الجاهلي مركبة من أغراض معروفة أكدها النقاد أمثال ابن قتيبة للمحدثين. وهنا يبدو تجديد شوقي في إحلال أغراض جديدة محالَّ الأغراض القديمة، فتبدو هذه القصائد الشوقية المرقصة مركبة من أغراض جديدة[٨] عصرية

(٤) انظر: الشوقيات» ٢/ ٩-١٣/ ١٤-١٧/ ٩١-٩٤، وكذلك الابياري ١/ ٢ ص ٢٦٤ - ٢٦٧.

(٥) انظر الفقرة اللطيفة التي يصف فيها شوقي في مقدمته «للشوقيات» ص ١٥ استجابة الشيخ علي الليثي لهذه القصيدة التي أحدثت «خرقاً» في الإسلام وهذه «الشوقية» يزداد جمالها إذا أُصمِتَتْ قافيتُها وكان السكونُ بدل الضمة على رَوِيِّها وإن كان هناك صعوبة نحوية عندما ينتهي البيت بفعل.

(٦) ومن هذا النسق الشعري الذي يصور الأجواء الشعرية الساحرة قصيدتا «الجندول» «وكليوبطرا» لتلميذ شوقي، علي محمود طه.

(٧) ويذكِّر سلم التطور الشعري هذا الذي رقي شوقي أعلى درجاته بابن الرومي الذي أبدع في قصيدته «وحيد» في تصوير عنصر واحد وهو الغناء والمغنية.

يخلص الشاعر فيها بلباقة من غرض إلى آخر بدل القصيدة العمودية القديمة المؤلفة من الأغراض المعروفة وكأن مفهوم القصيدة القديم كعمل شعري مركب من أغراض مختلفة قد بُعِثَ حياً واستوى في حلة جديدة من الأغراض العصرية[9].

وأخيراً يبدو شوقي في هذه القصائد الأربع كأوضح ما يكون شاعر الملوك والأمراء. فهو فيها شاعر القصور في العصر الحديث غير مدافع، بعد شاعر القصور الآخر في العصور السابقة وهو البحتري. ولكن بينما كان البحتري يصف القصور العباسية من الخارج كما فعل في الجعفري، وأحياناً من الداخل كما فعل بعد نكبة المتوكل، كان شوقي يصف حياة القصر الداخلية وحفلاته الراقصة وصفاً يعكس الأَلَق في حياة ذلك القصر ـ عابدين. وهذا لون جديده زاه في الشعر العربي راده شوقي وأبدع فيه ولم يلحق به لاحق إلى الآن.

## ٢ ـ شعر الأطفال

هذا قطاع شعري جميل في ديوان الشعر العربي[10] راده شوقي

(٨) يتنقل شوقي في «حف كأسها الحبب» من الخمر إلى الخديوي إلى السراي إلى مجيء الحسان إلى التجمع حول الخديوي إلى المائدة وما عليها من طعام وشراب إلى المضيف الأمير مرة أخرى ثم إلى الشاعر وقصيدته.

(٩) ويُلمَح فيها براعة شوقي في عملية التركيب فقد نظم شوقي في كل واحد من هذه الأغراض على حدة الغزل، والخمر، والغناء ـ ولكنه جمعها كلها جمعاً جميلاً في لوحة شوقية واسعة وأعطاها إطاراً عصرياً ملائماً وهو الحفلةالراقصة «البال» فدلل على حيوية القصيدة العمودية وقبولها للتجدد والاستحالة.

(١٠) ظهرت المجموعة في «الشوقيات» الأولى سنة ١٨٩٨ ثم أعيد طبعها في الجزء الرابع من الشوقيات بعد وفاة شوقي وقد ظهرت مؤخراً بحلة جميلة مزينة بالصور بالهام الدكتور عز الدين إبراهيم ونشر الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢. وقد دعا محمد سعيد العريان مجموعة الأطفال هذه «ديوان الأطفال» ودعاها كمال النجمي «الشوقيات الصغيرة».

وله أبعاد كثيرة[11].

كـان ديـوان الأطفـال هـذا أو «الشـوقيـات الصغيـرة» من أولى محاولات شوقي للتجديد[12]. وأكثر هذه المقطعات مُـدارٌ على ألسنـة الحيوان والطير. وقدَ كان لشوقي غرام بهذه الكائنات، فقد ملأ كرمة ابن هانىء بها، كما يفهم من شهادة ولده حسين[13]. ويلمح هذا من زياراته المتكررة لحديقة الحيوان وذكـره لها في نثـره فقد وصفـ الـظبي والأسد في حديقة الحيوانات[14].

ومع أن شوقي قد يكون استوحى لافونتين في نظمه هذه الأشعار كمثل على استضاءته بنور الآداب الفرنسية، إلا أن الحافـز الأقوى في دفع شوقي إلى النظم في هذا الفن كـان ولا شك ذاتيـاً. فشوقي نعم برعاية والديه ورعاية جدته تمراز[15] ورزق ثلاثة أطفـال فكان رجـل أسرة يحب أطفاله ويوجه لهم القصائد، كل هذا شحذ همتـه إلى نظم هذه القصائد[16].

---

(١١) خير الدراسات الجديدة التي ظهرت عن هذه الشوقيات الصغيرة ثلاث: إثنتان منها قدمتا في مهرجان شوقي سنة ١٩٨٢. الأولى بقلم عـلي شلش «تجربـة الكتابـة للطفل عنـد شوقي» والثـانية بقلم عبـد التواب يـوسف «شوقي شـاعر الأطفـال» والثالثـة بقلم كمـال النجمي «الشوقيات الصغيرة»: الهلال «نوفمبر ١٩٨٢. وقد ظهر مقال عبد التواب يوسف مطبوعاً في مجلة «الثقافة» عدد ١٠٩/أكتوبر ١٩٨٢/ ص ٣٦ ـ ٤٤.

(١٢) انظر مقدمة شوقي «للشوقيات» (ص ٩) وما كتب سابقاً في هذا الكتاب «ملحق أعمالي في المؤتمر» عن الجدل حول وحي هذه القصائد وعلاقتها بلافونتين.

(١٣) انظر «أبي شوقي» ص ٧ ـ ٨.

(١٤) انظر «أسواق الذهب» ص ١٠٢/١٠٣ ـ ١٠٤/١٠٥ ـ ١٠٩/ ولا شك أن اهتمام شوقي بالجاحظ ورائعته «الحيوان» زاد من اهتمامه بالحيوان كموضوع في الأدب العربي. وقد ذكرت خديجة قاسم أن حيوان الجاحظ كان من الكتب القـريبة من سـرير شـوقي، انظر مقـالها، «ساعة في كرمة ابن هانىء» في مجلة «الهلال»، نوفمبر ١٩٦٨، ص ٤.

(١٥) يقول كمال النجمي عن شوقي في هذا المجال إنه «عاش حياته طفلاً كبيراً مـدللاً لم تبارح صور الطفولة قلبه ولا عينيه طوال حياته «المصدر السابق» ص ١١٦.

(١٦) ويبدو من مقدمته «للشوقيات» أن شوقي تألم من إلحاقه بكتّاب الشيخ صالح وإن لم يفصح

والشوقيات الصغيرة هذه تعكس جانباً من حس شوقي الاجتماعي أيضاً، وفهمه لتركيب المجتمع المصري والعربي، ولبنائه بناء قوياً سليماً، فهو يعرف أن الأطفال هم رجال المستقبل، وأن ما يقرأونه في طفولتهم له أهمية بالغة في تكوينهم الخلقي والعقلي. وهذا يفهم من فقرته في مقدمة الشوقيات الأولى التي يذكر فيها خبر تأليفه ديوان الأطفال وكيف أنه أراد أن ينظم أيضاً للنساء[١٧] وهو القطاع المهم الآخر في بناء المجتمع.

وليس أدل على اهتمام شوقي بالأطفال ومكانهم في بناء مجتمع صحيح سليم مبتدئاً بقاعدته الواسعة الأولى وهي عالم الأطفال من فهمه لعلاقة هذا بفترة تاريخية كاملة في تاريخ مصر، ألا وهي فترة المماليك. فقد كان يعرف أن انحرافهم الجنسي أدى إلى عدم اهتمامهم بالنسل والتناسل والأسرة التي هي في نظر شوقي وحدة المجتمع الأولى والأساسية وأثر كل ذلك في انحلالهم وانهيار دولتهم. وأعرب عن ذلك في مقطوعة ظهرت في النسخة الأولى[١٨] لمسرحية علي بك الكبير سنة ١٨٩٣ ثم أسقطها من النسخة الثانية ولكنه استبقاها في الشوقيات (١٨٩٨)، ومنها البيت المشهور:

أولى البيوت بغابط أو حاسد    بيت يضم صغيرة وصغيرا[١٩]

---

= عن سبب نفوره. ولعل السبب راجع إلى البرامج غير الملهمة للأطفال التي كانت سائدة في تلك المدرسة. ومن هنا رغبة شوقي في تهيئة مواد طريفة وشائقة للطلاب تذكي فيهم حماس الدراسة. ويميل الدكتور طه وادي إلى الاعتقاد أن الضرب كان سائداً ومستعملاً في ذلك الكتّاب الذي التحق به شوقي: انظر كتابه السابق الذكر «شعر شوقي» ص ١٦.

(١٧) لم يحقق شوقي هذه الرغبة ولكنه ناصر الحركة النسائية، وإن كانت هذه المناصرة حذرة ومتحفظة وقد نظم القصائد التي يبدو فيها وكأنه يرى المرأة زوجة وأماً وسيدة بيت.

(١٨) انظر «الشوقيات المجهولة» ١/٦٦ والشوقيات (١٨٩٨) ص ٧.

(١٩) وجدير بالذكر أن هذا البيت مُستَوْحَى ليس من لافونتين ولكن من هوغو.

لقد فَصَلَ محمد سعيد العريان ما دعاه «ديوان الأطفال»[٢٠] عما دعاه «الحكايات» وهذا الفصل مهم، فديوان الأطفال ولا شك مُوَجَّهٌ للأطفال، وهو شعر تعليمي وليس كذلك «الحكايات» وهي نقدية ولها حساب آخر لاحق في هذا التعداد لتجديدات شوقي. و «ديوان الأطفال» هذا يمكن أن يقسم إلى قسمين: الأول: حكايات على ألسنة الحيوان والثاني أناشيد وطنية للأطفال. وقد راد القسم الثاني رفاعة الطهطاوي وتبعه في ذلك تلميذه عبدالله فكري، وكانا ينشران هذه الأناشيد الوطنية الحماسية للأطفال في «روضة المدارس»[٢١]. أما القسم الأول فقد كان شوقي رائده الصحيح وحق ريادته فيه لا يدفع. وقد خصَّهم بعناية فائقة عندما نظم لهم هذه المجموعة الشعرية الرشيقة[٢٢]، ولعل أجملها تلك المقطوعة الموسومة «الوطن» والتي مطلعها:

عصفورتان في الحجاز حلَّتا على فنن

ونظم شوقي بعد ذلك قصيدة ـ وهي وإن لم يوجهها إلى الأطفال، إلا أنها كانت عن الأطفال وهي تذكر هنا في هذا الموطن لأنها تمثل البعد الإنساني من شاعرية شوقي وشعوره وعطفه على الأطفال، وهي تختلف عن «ديوان الأطفال» لأنها لم تكن قصيدة تعليمية، وإنما كانت تأملية رائعة[٢٣]. وقد أسماها «مصائر الأيام» وهي شريط مسلسل

(٢٠) وهذا الديوان الصغير يحتل الصفحات ١٨٨ ـ ٢٠٠ من الجزء الرابع من الشوقيات. ولم يحذ حذوه علي شلش ولا عبد التواب يوسف في مقاليهما المذكورين سابقاً. فقد وصلا بين «الحكايات» وبين «ديوان الأطفال» وهناك بطبيعة الحال بعض التداخل بين الاثنين. فمقطوعة ما في «الحكايات» يمكن أن تدرج في «ديوان الأطفال».

(٢١) انظر علي شلش، المصدر السابق، ص١.

(٢٢) لعلها ترجع إلى برامج تعليم الأطفال في روضاتهم ومدارسهم لا سيما بعد أن أخرجتها الهيئة المصرية العامة للكتاب بهذه الحلة الأنيقة.

(٢٣) ونحن مع الدكتور محمد مصطفى بدوي في تقويمه لهذه «الشوقية» الجميلة، انظر كتابه في

للأطوار التي يمر بها الأطفال على مسرح الحياة، وهي كمرقصيّاته لوحة شعرية واسعة.

### ٣ ـ الحكايات

وهذا لون من الشعر راده شوقي أيضاً وأداره على ألسنة الحيوان والطير كما أدار على ألسنتهم شعره للأطفال. ولكن هذا الشعر كان يختلف عن شعر الأطفال، لأنه كان شعراً سياسياً مُقَنَّعاً بهذه الإدارة، وكانت الحيوانات وحكاياتها رموزاً أراد شوقي بواسطتها أن ينقد الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية(٢٤) ومع أن هذا اللون من الشعر يأتلف وشعر شوقي السياسي والاجتماعي، الذي جدد فيه، إلا أنه يختلف عنه لأن أدواته كانت ألسنة الحيوان.

والنقد السياسي والاجتماعي على ألسنة الحيوان ليس جديداً في الأدب العربي، فكتاب «كليلة ودمنة» له شهرة عالمية في هذا الميدان، ولكن هذا الكتاب كان مترجماً عن الفارسية وأصله هندي، فكان يعكس الأحوال السياسية والاجتماعية والخلقية التي سادت في بلاد الهند عندما ألف فيلسوفها بيدبا هذا الكتاب. كما أن «كليلة ودمنة» كان كتاباً نثرياً(٢٥). أما هذه الحكايات فكانت منظَومة تنقد الحياة

---

= الانجليزية «مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث» كمبردج، ١٩٧٥، ص ٤١. وهذه القصيدة تستحق مطلعاً لافتاً أخيراً من «ألا حبذا صحبة المكتب» «الشوقيات» ٢/١٤٦ ـ ١٤٩، الذي قد يزهد القارىء في مطالعتها. ولعل في هذه القصيدة شيئاً من العنصر الذاتي الشوقي. وتحسُن الإشارة في معرض هذا الحديث عن شوقي والأطفال أن الدكتور محمد صبري اكتشف لشوقي قطعة مجهولة «رعاية الأطفال»، راجعها في «الشوقيات المجهولة» ٢/٢٤٢.

(٢٤) وهذا اللون من الشعر القصائدي يأتلف في كونه شعراً سياسياً رمزياً مع الروايات الشوقية والمسرحيات التي كانت أيضاً لها رسالات سياسية واضحة.

(٢٥) ولكن سارع الأدباء في نظمه شعراً، انظر اللائحة في مقال الدكتور محمود علي مكي «الأندلس في شعر شوقي» ونشره في مجلة «فصول»، أكتوبر ـ ديسمبر/١٩٨٢، ص ٢٠٤.

السياسية والاجتماعية والخلقية في مصر لعهد شوقي، فهي في هذا لونٌ شعري جديد أدخله شوقي على الأدب العربي.

وقد كانت مصادر شوقي في هذه الحكايات أربعة[٢٦] وهي: لافونتين والقصص الديني، والتراث العربي، وتجاربه الخاصة، وقد نجح شوقي في تعريب هذا اللون من الشعر، فقد كانت أصوله النثرية ضاربة في تربة الأدب العربي يمثلها «كليلة ودمنة». ولكن شوقي توسع وشب عن طوق ابن المقفع فاستلهم اثنين من المصادر العربية وتجاربه الخاصة، فظهرت هذه الحكايات في ثوب عربي صحيح غير زائف. وجدير بالذكر في هذا الموطن استلهامه للقرآن أيضاً، في حكايات نوح وسليمان وهذا الاستلهام يضاف إلى استلهاماته الكثيرة للقرآن.

وهذا الشعر السياسي والاجتماعي المدار على ألسنة الحيوان يكشف النقاب عن إنجاز شوقي إيجابي وآخر سلبي. أما الإنجاز الإيجابي فقد بسطنا فيه القول، وأما السلبي فهو أن شوقي كان عفيف اللسان لا يهجو، ولكنه حوّل طاقته الهجائية الكامنة إلى قطاع نافع وهو النقد السياسي والاجتماعي الممثل بعضه في هذه الحكايات، فجاءت وبها أيضاً عنصر الفكاهة والدعابة الذي يخفف من غلواء الهجاء. ولعلها أيضاً كانت تحمي صاحبها من السلطان، فعلى حذر شوقي وحيطته، ورَطته قصائده السياسية مع الإنجليز، وكانت سبباً في نفيه، فكان هذا الشعر السياسي المدار على ألسنة الحيوان يحميه من السلطان.

---

(٢٦) انظر تفصيل هذا في مقال عبد التواب يوسف السابق الذكر، وانظر أيضاً الجدل حول علاقة شوقي بلافونتين في ملحق «أعمالي في المؤتمر» في هذا الكتاب.

## ٤ ـ شاعر الأسرة

كان نظم الشعراء في أفراد أسرهم نادراً[٢٧] حتى جاء شوقي ونَظْمُ في ذلك ديواناً صغيراً، وكان أول من فعل ذلك من شعراء العرب، فقد رثى جدته تمزار، ووالدته ووالده علي، وكذلك رثى خاله أحمد بك النجدلي[٢٨]، ثم نظم في أولاده الثلاثة: في بكره علي، وفي ابنته أمينة، وابنه الأصغر حسين، ولكنه خص أمينة بالذكر، وبعدها علي ثم حسين ثم ذكر الثلاثة في مقطوعة واحدة وكذلك نظم في أحمد، حفيده من ولده علي[٢٩].

وهذا النظم يدعو إلى سؤال كبير وهو اختفاء زوجته وإسقاطها من ديوان الأسرة هذا، وهناك تفسيران: إما أن يكون ذلك تحرجاً عن ذكر الزوجة لئلا تتحول القصيدة إلى غزلية، وهو رجل محافظ يرى أن هذا لا يليق برجل مرموق في المجتمع القاهري وبعلاقته بالقصر. وإما أن يكون هناك سبب عاطفي عميق وهو أنها لم تكن أو لم تعد مُلهِمة له. ويبدو أن هذا هو التعليل الراجح، وفي تأييده يمكن أن تُساق الحقائق التالية:

كان لشوقي رأي في وظيفة الزوجة، وهي كونها أماً وسيدة للبيت[٣٠]، وهكذا تبدو زوجته في عالمه الفكري ولا تظهر في مؤلَّف

(٢٧) رثى جرير امرأته وكذلك فعل الطغرائي ورثى الهذلي أبناءه وفي العصر الحديث نظم عزيز أباظة في زوجته ديوان «أنات وكذلك عبد الرحمن صدقي «من وحي المرأة» ولكن شوقي تناول كل أفراد أسرته أو أكثرهم وهو في هذا فريد.

(٢٨) انظر هذه المراثي في الشوقيات ٣/٣٨ ـ ٤٠/١٤٦ ـ ١٤٩/١٥٤ ـ ١٥٦، والشوقيات ١/(١٨٩٨) ص١٥١.

(٢٩) انظر الشوقيات (١٨٩٨) ص ١٩٩ ـ ٢٠٥، و«الشوقيات المجهولة» ٢/ ص ١١١، ٢٢٢ ـ ٢٦٥.

(٣٠) انظر قصيدة «الأم» في الشوقيات ٤/١٩٢.

سكرتيره أحمد عبد الوهاب إلا حين موته وحين يأمر خادمه أن يستدعيها ليودعها الوداع الأخير[٣١]، والمرة الوحيدة التي يذكرها ابنه حسين في كتابه عن أبيه هي عندما يدعوها والده «بقطة أنقرة» لرقة طبعها[٣٢]. والذين كانوا يعرفونها كانوا يشيدون بأخلاقها مثل ابنها حسين[٣٣]. وكذلك خليل مطران الذي يذكرها في مقدمته في كتاب «أبي شوقي» بحرارة ويصفها بأنها «الزوجة الصالحة والأم الرؤوم»[٣٤]، وكذلك يصفها أحمد زكي باشا هي وأختيها، بنات حسين شاهين بأنهن: «عنوان الصيانة والأدب والكمال» وأنها صارت ««الزوجة الصالحة» لشوقي[٣٥]، كل هذا يقود إلى الظن أن التفسير الثاني لعدم ذكره إياها في شعره قد يكون التفسير الصحيح وهو أن «الزوجة الصالحة» لم تعد ملهمة لشاعر رومنسي غزل، وهذا أمر غاية في الأهمية في الكلام عن غزل شوقي وشعره الوجداني[٣٦].

ومن الجدير بالذكر أن أسرة الأسرة كانت أسماء البيت النبوي، فشوقي اسمه أحمد وزوجته اسمها خديجة[٣٧]، وابناه علي وحسين

---

(٣١) انظر «اثني عشر عاماً في صحبة أمير العشراء» ص ١٢٦.

(٣٢) «أبي شوقي» ص ٩.

(٣٣) المصدر نفسه.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٢.

(٣٥) في مقاله «ذكرياتي عن شوقي» و «ذكري الشاعرين» لأحمد عبيد، ص ٣٣٠.

(٣٦) فشوقي لم يقل في زوجته كما قال الآخر:

| | |
|---|---|
| إذا تلقين في عينيَّ همّاً | وفي وجهي اصفرارات المغيب |
| تُمسّح كفُّك التعب المندّى | فيغمرني الضياء على شحوبي |

(٣٧) وحيناً يدعوها آمنة كما في الشوقيات ١/ ١٨٠ ولعله دعاها بهذا الإسم لأنه كان اسم زوجة الخديوي توفيق، أمينة الهامي. وكان «إقبال» اسم حفيدته من أمينة وهذا اسم زوجة عباس حلمي..

وقد ضللت هذه الأسماء المشتركة بين آل البيت وأسرة شوقي شُراح القصيدة المشهورة «صداح

واسم ابنته أمينة[٣٨]، قريب من لقب الرسول «الأمين» ومن اسم أمّه، آمنة بنت وهب. وفي هذا دلالة عن علاقة شوقي الروحي بآل البيت، وتيمنه بهم، وهذه العلاقة ظاهرة في شعره القصائدي وفي مسرحيته «مجنون ليلى».

### ٥ ـ الشعر الاجتماعي

ولم يهمل شوقي المجتمع المصري في شعره فقد رعاه أولاً عن بعد وهو في القصر ثم زاد اهتمامه وحفاوته به بعد رجوعه من المنفى واختلاطه بالشعب والمجتمع في العقد الأخير من حياته.

وكدَأبه في النظم كان العقل يؤازر العاطفة في هذا القطاع أيضاً. كان شوقي مشغولاً ـ ولو من بعيد، بالمجتمع المصري الذي ينتمي إليه وكان يتأمل فيه وقد كتب فيه فصولاً في «أسواق الذهب» و «شيطان بنتاءور» وهو إلى هذا الفهم والتأمل يحمل قلقاً على مجتمعه الذي أراد أن يصلحه. فهو ينظم جاداً ومنفعلاً الأمر الذي يُدني هذا النظم من الشعر ويبعده عن تخوم الكلام الموزون المقفى. وكان طبيعياً للشاعر المسلم الملتزم أن يُولي المجتمع عنايته، فموقف الإسلام من المجتمع وإصلاحه معروف، فكان شعر شوقي في المجتمع إلى حد كبير استجابة لهذا الإطار الذي كانت تتحرك فيه شاعريته ـ وهو «دائرة الإسلام الواسعة»[٣٩].

---

= «يا ملك لكنار ويا أمير البلبل» فمنهم من يقول إن الإشارة في مقطع منها إلى آل البيت ومنهم من يقول إنها لأسرة شوقي. انظر، الشوقيات المجهولة» ٢/١٢٢.

(٣٨) صفحات متفرقة من الشوقيات (الجزء الخاص بالمراثي).

(٣٩) راجع مقال صالح جودت ففيه الكثير من النوافذ عن شعر شوقي الاجتماعي، «اللمحات الاجتماعية في شعر شوقي» في مجلة «الهلال» نوفمبر /١٩٦٨/ وقد نبه إلى أن شوقي أول من استعمل تعبير «إمام الإشتراكيين» في وصف الرسول.

وقد تناول شوقي عناصر كثيرة من المجتمع: المرأة، والطفل، والناشئة، والطلبة وانتحارهم، والعلم والتعليم، والعمال، وأصحاب المال، والصحافة، والتبرعات، والجمعيات الخيرية.

ويفهم من مقدمته للشوقيات أنه كان له اهتمام خاص بقطاعين من قطاعات المجتمع: الطفل والمرأة، وكما كتب الأشعار للأطفال كذلك كتبها للنساء كإسهامه في إنجاح الحركة النسائية التي ظهرت في مطلع القرن ونشطت بعد ثورة ١٩١٩ في العقد الأخير من حياته. وقد تأثر شوقي في رأيه بالمرأة المصرية بما كانت عليه شقيقتها العثمانية وهو لا يُخفي إعجابه الشديد بهذه[٤٠]. وقد وجه إليها القصيدة المعروفة «يا ملكاً تعبّدا مصلّياً موحّداً».

وقد نظم في المرأة المصرية بضع قصائد وهي قصائدُ مُصلحٍ حذر يخشى على المرأة من جور الرجل إذا أتيحت لها الحرية الكاملة، وهي إلى هذا تأتلف مع فكرة شوقي أن رسالة المرأة هي الأمومة[٤١]. ولعل أشهر قصائده في موضوع المرأة هي:

صدَّاح يا ملك الكنا ر ويا أمير البلبل[٤٢]

ثم أنصف شوقي المرأة في مسرحياته ورفع لهن ذكراً في شخصياته المسرحية واللواتي تمثلهن آمال وليلى وكليوبطرا وعبلة. وكأنه أفصح هنا

---

(٤٠) راجع مقاله «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» المنشور في «الشوقيات المجهولة» ١/١٥٤ ـ ١٩٦، لا سيما ١٨٣ ـ ١٩٦. وقد كافأت المرأة المصرية شوقي على عنايته بها فقد مثلت السيدة إحسان أحمد الحركة النسائية في مهرجان شوقي سنة ١٩٢٧، وألقت فيه كلمة.

(٤١) «أسواق الذهب» ١١١ ـ ١١٢.

(٤٢) «الشوقيات»١/١٧٦ وانظر الجدل حول تفسير هذه القصيدة التي عنوانها في الشوقيات (بين السفور والحجاب) في «الشّوقيات المجهولة» ٢/١١٩ ـ١٢٠.

تحت قناع المسرحية عما لم يستطع الإفصاح عنه في شعره القصائدي.

ومن المعروف أن الشعر العربي في عصوره السابقة للعصر الحديث كان شعراً أرستقراطياً ينظم قائله في البلاط والخليفة والأمير، أو في عالمه الداخلي الذاتي، وقلما يذكر الشعب ومشاكل المجتمع. وهذا الذكر للمشاكل الاجتماعية، هو سمة ظاهرة من سمات الشعر العربي الحديث يميزه عن الشعر القديم، وهو قطاع تجديد كان فيه شوقي من السابقين، ونظم فيه كثيراً من خير شعره وله فيه الكثير من الأبيات السائرة.

## ٦ - الشعر السياسي

هذا لون من الشعر بدأ يظهر في القرن التاسع عشر نظم فيه رفاعة الطهطاوي وطوره البارودي وأبدع فيه شوقي الذي أصبح بحق رب الشعر السياسي.

وهو شعر له صلات بشعر شوقي في الوطنية والقومية العربية والجامعة الإسلامية[٤٣]، ولكن يستحسن أن يفصل عن هذه جميعها لأنه شعر سياسي محض، مقصور على دائرة الحياة السياسية في مصر، وله علاقة بشعر «الحكايات» الذي عولج في هذا الفصل، ولكنه يختلف عنه في أنه لم يُدَرْ على ألسنة الحيوانات.

وبعض هذا الشعر صريح ويهاجم الدولة المحتلة، ويناقش مشاريعها واقتراحاتها التي تدفعها لحل القضية المصرية كما هو الشأن في

---

(٤٣) لعل أوفى كتاب في هذا الموضوع هو «وطنية شوقي» للدكتور أحمد محمد الحوفي. أما نحن فقد فصلنا في هذا الكتاب بين الشعر السياسي والشعر الوطني. وفي كتاب الدكتور مادة غزيرة عن هذين اللونين من الشعر. وانظر أيضاً كتاب أحمد زكي عبد الحليم «أحمد شوقي شاعر الوطنية» بيروت، د. ت.

القصيدتين اللتين نظمتا في مشروع ملنر ومشروع فبراير[٤٤]. وبعضه شعر سياسي ساخر، يشبه شعر الحكايات، ولكنه غير موارب لا يستعمل ألسنة الطير، وتمثله «حكاية السودان» و «رواية فاشودة» وقصائد أخرى في عرابي[٤٥].

وأكثر شعر شوقي السياسي المصري هذا يدور حول الحقيقة الكبرى في تاريخها الدولي ألا وهي الاحتلال الانجليزي الذي تم سنة ١٨٨٢، وقد ناصب شوقي الاحتلال العداء طوال حياته، وشعر بعمق الكارثة القومية التي جرَّها ذلك الاحتلال. ولا غرابة في ذلك فشوقي مخضرم عرف مصر مستقلة زمن إسماعيل وأوائل حكم توفيق مدة أربع عشرة سنة، ثم أفاق ذات يوم ورأى مصر بلداً محتلاً بعد معركة التل الكبير. ولأن حياة مصر السياسية بعد هذه السنة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالاحتلال الذي كان المحور الذي تدور حوله الحياة السياسية، هكذا كان شعر شوقي وتفكيره السياسي يدور أيضاً حول هذا المحور.

ويثير شعر شوقي السياسي قضية أثارها صاحب الديوان ضد شوقي وهي اتهامه بالإغراق في شعر المناسبات، ومنها هذه المناسبات السياسية، وهذا حكم جائر فهذا الشعر السياسي الذي نتناوله ما كان إلا تفاعل الفن الشعري مع الأحداث الكبرى التي هزت حياة الأمة المصرية. فما كانت هذه القصائد إلا انعكاسات هذه الأحداث في مرآة ضميره الحي. والذي فعله شوقي هو تلبية هذا النداء وتجنيد طاقاته الشعرية في خدمة مصر، وبذلك أعطى الشعر بعداً وظيفياً في المجال

---

(٤٤) الشوقيات ١/٧٢ ـ ٧٦/٧٦ ـ ٨٠.
(٤٥) الشوقيات المجهولة ١/١٢٠ ـ ١٢٤/١٣٠ ـ ١٣٨/٢٥٥ ـ ٢٥٨.

السياسي، وكان هذا مطلوباً من شاعر كشوقي معروف بانتمائيته الشديدة إلى بلده ومجتمعه ومشاكل ذلك البلد، وكانت الناس تلومه إن تأخر قليلاً في الاستجابة إلى رثاء صديق(٤٦) فكيف يتأخر وهو شاعر ملتزم ومستشار سياسي في القصر. وقد كان لهذا الشعر السياسي صدى واسع في نفوس القراء ضامناً بذلك لشوقي قاعدة واسعة من المعجبين الذين كانوا يستجيبون لهذا الشعر أكثر من استجابتهم للشعر الذي كان يتحدث عن تيار الوعي الداخلي.

والذي يهمنا في دراسة هذا الشعر السياسي بعد هذه المقدمات هو انعكاسات الحياة السياسية في شاعرية شوقي، وقيمة شعره الفنية، ذلك الشعر الذي كان نتيجة لتلك الانعكاسات. كانت التطورات(٤٧) السياسية السريعة الممثلة بظهور عناصر جديدة(٤٨) في الميدان السياسي تُغَيِّر موقف شوقي ونقط ارتكازه وهذا فَتَحَ ميادين جديدة للقول أمام الشاعر السياسي ومع انفتاح هذه الميادين ظهرت رؤى وصور جديدة في تركيب القصيدة الشوقية(٤٩). وكثير من هذا الشعر تغلب عليه النبرة الخطابية بطبيعة الحال، ولكن هذه النبرة مقبولة وجذابة وأحياناً تحلق إلى أجواء عالية من الفن الشعري، كما في الأبيات الثلاثة التي

---

(٤٦) كما حدث عندما تأخر قليلاً في رثاء حافظ.

(٤٧) وأشدّها لفتاً للنظر في شعر شوقي هو تحول اهتمامه من التغني بالخلافة إلى التغني بالدستور الذي كان قد نظم فيه أيام كانت الخلافة قائمة محيياً مَنْحَ الخليفة الدستور العثماني. وبعد انفصال مصر عن تركيا بعد إعلان الحماية ثم إلغاء الخلافة صار شوقي شاعر الدستور الكبير بعد أن كان شاعر الخلافة الكبير، وقد بسط قضيته أجمل بسط على أساس الشورى الإسلامية وهو القائل:

وجواهر التيجان ما لم تتخذ من معدن الدستور غير صحاح

(٤٨) حلل الدكتور أحمد هيكل بوضوح هذه العناصر وشكول الصراع السياسي في مقاله «شوقي وسياسة عصره» «المجلة» ديسمبر /١٩٦٨.

(٤٩) ومن أهمها صورة السفينة التي تظهر في تركيب القصيدة السياسية كما في «السعديات».

خاطب بها اللورد النبي[٥٠].

شعْرُ شوقي في الحياة السياسية المصرية شريط لنيف وأربعين سنة من تلك الحياة، فلم تكن هناك حادثة سياسية مهمة في تاريخ مصر لم تجد لها تسجيلاً أو صدى في «الشوقيات». وشوقي هو الرجل الذي جعل الشعر قوة سياسية في تاريخ مصر الحديث، وقد دفع ثمن ذلك غالياً، إذ كان شعره السياسي هذا سبباً في نَفْيِهِ، وكان هذا اعتراف الدولة المحتلة أن الشعر أصبح قوة كبيرة في حياة مصر السياسية[٥١].

وإبداع شوقي في الشعر السياسي يذكر بظهور الشعر السياسي في صدر الإسلام، وفي العصر الأموي. ولكن شعر شوقي السياسي يختلف كثيرا عن هذا الشعر الذي كان يدور في إطار عربي ضيق، بينما كان شعر شوقي السياسي له بُعد دولي فهو يخاطب دولة أوروبية محتلة، وهو أيضاً أنضج[٥٢] من شعر هؤلاء، وقصائده لوحات واسعة ساعد شوقي على الإبداع فيها كونه محامياً درس القانون فكان يعرف كيف يعرض قضية بلده أمام الضمير الجماعي العالمي[٥٣].

### ٧ ـ الشعر الوطني

وهذا غير الشعر السياسي، وإن كان هناك تداخل بين الاثنين

---

(٥٠) يا فاتح القدس خلِّ السيف ناحية ... ليس الصليب حديداً كان بل خشبا
إذا نظرت إلى أين انتهت يده ... وكيف جاوز في سلطانه القطبا
علمت أن وراء الضعف مقدرة ... وأن للحق لا للقوة الغلبا

انظرها في الشوقيات ١ / ٨٠.

انظر كتاب الدكتور مَنح خوري «الشعر وتكوين مصر الحديثة» ليدن/١٩٧١.

(٥٢) وهذا النضج أمر له أهميته في تفضيل شوقي على كل شعراء العمود الإسلامي كما هو مبسوط في فصل لاحق من هذا الكتاب.

(٥٣) كما فعل أمام مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤.

عندما تكون القضية السياسية موضوعاً في الشعر الوطني. وشعر الوطنية أكثرُ إيجابيةً من الشعر السياسي الذي يكون أحياناً سلبياً ونقدياً، كما في قصائد شوقي الموجهة ضد شخصيات ورجالات الاحتلال الانجليزي.

وهذا الشعر ـ الذي وَحْيُهُ حُبّ الوطن ـ يعكس مفهوم الوطنية الجديد الذي جاء به رفاعة الطهطاوي من فرنسا متأثراً بالمبادىء والمفاهيم السائدة هناك، وهو لحن جديد كتب عنه نظرياً ثم نظم فيه القصائد ومنها الأناشيد. وعلى هدي الطهطاوي سار شوقي في شعره الوطني الذي سبق فيه الطهطاوي بمراحل وكذلك سبق كلَّ من نظم في الوطنية.

وقد أولى شوقي هذا الفن الشعري عناية خاصة، وكتب عنه فصلاً نثرياً في «أسواق الذهب»[٥٤] وكذلك مقطعاً في الأرجوزة[٥٥]، وهذان المقطعان هما الأساسان لفهم وطنياته في «الشوقيات». وروعة شعر شوقي الوطني الذي يميزه عن غيره من شعراء الوطنية نابعة من كونه مؤسساً على التفكير العميق والتأمل في معنى الوطن والوطنية ومن أنه منظوم في أبعاد كثيرة من معنى الوطنية. فهو طوراً يتغنى بأمجاد مصر التاريخية[٥٦] وتارة بإنجازات أبطالها ونوابغها وفنانيها[٥٧] وثالثة بكون هذا الشعر استجابة لعيد وطني كما في «الحرية الحمراء» والاحتفاء بذكرى ثورة فبراير[٥٨] سنة ١٩١٩.

---

(٥٤) «أسواق الذهب» ص ١٠ ـ ١٩.

(٥٥) «دول العرب» ص ١٦ ـ ١٨.

(٥٦) كما في الهمزية.

(٥٧) كما قصيدته «تمثال نهضة مصر» «الشوقيات» ٢/١٨٣ ـ ١٨٥، وتحيته للطيار والرحالة أحمد حسنين بك. الشوقيات ٢/١٦٨ ـ ١٦٩. والنسر المصري، الشوقيات ٢/١٥٥.

(٥٨) الشوقيات ٢/١٨٦ ـ ١٨٧.

ووطنية شوقي تجد مجالاً فسيحاً في التغني بأبطال الحركة الوطنية، وأهمها: اثنان: مصطفى كامل في العقد الأول من القرن العشرين، وقال في رثائه في ذلك العقد وبعده أيضاً «الكامليات» والثاني: سعد زغلول، وقد قال فيه حياً وراحلاً «السعديات» المعروفة، ويمكن أن يضاف إليهما محمد فريد.

فشوقي شاعر الوطنية الأكبر في اللغة العربية(٥٩) لارتكاز شعره العالي على فهم عميق لمعنى الوطنية ولاستكشافه الأبعاد المختلفة الكثيرة لَها. وهنا أيضاً في هذا اللون ـ شعر الوطنية ـ تنظم شاعرية شوقي في الوطنية ـ كوحدة فكرية كبيرة وليس كما كان يفهمها أسلافه من الشعراء في العصور السابقة على أنها الحنين(٦٠) إلى الوطن والمنزل.

### ٨ ـ القومية العربية

تحولت شاعرية شوقي إلى القومية العربية في فترة متأخرة من حياته الشعرية في العقد الأخير. ومع ذلك فقد نظم فيها الشعر الرائع(٦١).

بدأت بوادر هذا التحول في المنفى في إسبانيا عندما اتحد شوقي روحياً ومادياً مع الماضي العربي في الأندلس بعيداً عن الأتراك والعثمانية، وزاد هذا التحول عند رجوعه من المنفى وقد انفصمت العرى السياسية بين مصر وتركيا أثناء الحرب العالمية الأولى، وبلغ

---

(٥٩) وهكذا قوَّمه أيضاً مؤرخ الوطنية والقومية الكبير عبدالرحمن الرافعي، في كتابه «شعراء الوطنية في مصر»، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٥٤ ـ ١٢١.

(٦٠) وحتى في هذا المضمار تفوَّق شوقي ونظم وطنيات جميلة بالمعنى الضيق ـ الحنين إلى الأوطان ـ وهو غائب عن بلده، وهكذا كانت أندلسياته وآستانياته.

(٦١) وبذلك وسع قاعدة الولاء الشعري له في دوائر جديدة في الأقاليم العربية ولا سيما في بلاد الشام.

ذروته في العشرينات عندما ألغى مصطفى كمال السلطنة والخلافة.

ومع انهيار هذا العالم القديم الذي طالما تغنى به شوقي، برز عالم جديد هو عالم القومية العربية والشعوب العربية والبلاد العربية التي صار شوقي يتعرف عليها ويزورها لا سيما سوريا ولبنان بدل أوروبا. كل هذا أثار شوقي ووجه شاعريته إلى هذا الوليد الجديد.

ومع أنه لم ينظم كثيراً في القومية العربية، إلا أن الشعر الذي نظمه كان شعراً عالياً. وقد نظم في كفاح سوريا وليبيا القصائد المعروفة(٦٢). ثم جمع ما تفرق في قصائده من إشارات إلى الدول والبلاد العربية في قصيدة المهرجان التي حيا فيها الذين بايعوه بإمارة الشعر. فجمعت هذه القصيدة الدول العربية في أبياتها المتفرقة وكأنَّ شوقي حلم بالجامعة العربية قبل تأسيسها في الأربعينات.

وروعة شعر شوقي في هذا المضمون الجديد تشهد له بالعبقرية. فالقصائد ليست كثيرة كما هي في مصر وجاءت متأخرة في حياته الشعرية وهو متعب ومشغول بكتابة المسرحيات إلا أنها وصلت الغاية في الإبداع الشعري، وكثير من أبياتها لا يزال يستشهد به.

### ٩ ـ الخلافة الإسلامية

وشوقي هو شاعر الخلافة الأول وهو موضوع تناوله الشعراء في صدر الإسلام، وتحاورت به شعراء الفرق الإسلامية، ثم ركدت ريحه وصار الشعر يقال في الخليفة وليس في الخلافة حتى عصر شوقي.

ذكر شوقي الخلافة على صعيدين؛ أولاً صعيد غير مباشر عندما كان يوجه المدائح إلى السلطان العثماني. وقد وهم النقاد عندما ظنوا

(٦٢) وأيضاً في العراق ممثلاً بالملك فيصل الذي نظم له، يا شراعاً وراء دجلة يجري».

أن هذه المدائح لا قيمة كبيرة لها، والواقع أن شوقي كان يمدح الخلافة في هذه القصائد أكثر مما كان يمدح الخليفة(٦٣)، وهكذا كانت مدائحه في عبد الحميد ومحمد رشاد. والصعيد الثاني الذي مدح فيه شوقي الخلافة كان في العشرينات عندما صارت الخلافة موضوع نقاش وجدل انتهى بحلها وإلغائها، وفي هذه القصائد كان شوقي يتحدث عن الخلافة كمؤسسة، وقد دافع عنها وحاول الإبقاء عليها ثم رثاها بعد حَلِّها.

وهذا الشعر الذي قيل في الخلافة فريد فهو وليد العقل والعاطفة معاً. فشوقي درس السياسة والقانون وتوسع في فهم النظم السياسية الإسلامية، ومنها السلطنة والخلافة، وكان قريباً من كليهما، فقد كان يزور الآستانة مع عباس حلمي صيفاً، وكان الإثنان يحلان ضيفين على عبد الحميد، فكان شوقي يعرف الخليفة شخصياً، وكان يعرف حضوره في تاريخ الخلافة العسكري، وفي عاصمة الخلافة التي كان يعشقها. كانت الخلافة موضوع تأملاته طوال حياته في نضاله ضد الاحتلال. فقد كان مع عباس حلمي ومصطفى كامل، يرى في الإخاء العلوي ـ العثماني خير سبيل للتخلص من الاحتلال. ثم أفرغ تأملاته في الخلافة والصراع حولها في أرجوزته المعروفة لا سيما في مقطع معاوية.

أما عاطفته فهي الأخرى كانت تمد قصائده في الخلافة وتؤازر ما كان يمليه عليه تفكيره وفهمه لها، فقد كان هواه معها كالمؤسسة الإسلامية الجليلة التي كانت تجمع شمل المسلمين لا سيما في تلك الفترة العصيبة من تاريخ الإسلام ـ دور الأفول وتراجع دار الإسلام

(٦٣) ولكن الشاعر كان يرى في هذا ركن الخلافة وحائطها.

أمام دار الحرب في أوروبا وفي آسيا وفي إفريقيا.

فشعر شوقي في الخلافة كان شعراً صادقاً وليس كلاماً موزوناً مقفى. وكان فريداً لأنه آخر ما قيل فيها. ولولا هذه القصائد القوية التي وجهها شوقي إلى هذه المؤسسة الإسلامية الجليلة، لبقي شعر الخلافة مبتوراً في ديوان الشعر العربي. وقصائده[٦٤] تمثل الذروة في شعر الخلافة. ذلك الشعر الذي ابتدأ هزيلاً ضامراً معادياً[٦٥]، وانتهى بشعر عال جادت به عبقرية الأمير. وشعره في الخلافة كان أجل موضوع في الرثاء[٦٦] طرقه شوقي، لأن الخلافة مؤسسة عظيمة دامت أكثر من ثلاثة عشر قرناً، وهو موضوع ـ وإن طرقه المعاصرون ـ إلا أن شوقي تفوق فيه وأبدع، فهو شاعر الخلافة غير مدافع.

## ١٠ ـ شاعر الحضارات والتاريخ

هذا قطاع بالغ الأهمية من مضمون شوقي الشعري، وقد لفت النظر إليه وإلى مكانته عنده عندما قال «الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ»[٦٧].

ولعل هذا القطاع يؤلف نصف دائرة التجديد في شاعرية شوقي إن صح ما قال إن التاريخ واحد من أبوي شعره. وقد يبدو هذا الشعر

---

(٦٤) وإلى القصائد المعروفة في «الشوقيات» يجب أن تضاف قصائد أخرى في «الشوقيات المجهولة» مثلا ٢/٢٠٠ ـ ٢٠٣.

(٦٥) كما في بيتي الحطيئة:

أطعنا رسول الله إذ كان بيننا ... فيا عجبا ما بال دين أبي بكر
أيورثها بكراً إذا مات بعده ... فتلك لعمر الله قاصمة الظهر

(٦٦) لا تظهر مراثي شوقي هذه في الجزء الثالث من الشوقيات، وهو جزء المراثي، لأن الجامع اعتبرها أقرب إلى الشعر السياسي.

(٦٧) هذا مُجمل ولمحة سريعة لهذا المضمون الجليل في شعر شوقي في إطار سلسلة التجديدات التي قام بها لكي تكتمل صورة هذه التجديدات. وقد خصصناه بفصل مستقل في هذا الكتاب.

تطويراً لذكر أمجاد القبيلة التي كان يذكرها الشاعر الجاهلي وشعراء صدر الإسلام والعصر الأموي[٦٨]. ولكن شعر شوقي في التاريخ فن مستقل عن هذا كله، كما أنه مستقل عن الأراجيز والمنظومات المعروفة في السيرة النبوية وفي تاريخ الدولة الإسلامية، ويبدو أصيلاً في نفسية شوقي وذوقه الذي كان الماضي يتحكم فيه. ولا شك أن الذي أذكى هذا الاهتمام بالماضي وكثرة التلفت إليه هو الوضع السياسي في مصر والعالم الإسلامي عموماً في فترة كانت الدول الأوروبية فيه تحتل أكثر ديار الإسلام في حوض البحر الأبيض المتوسط، الأمر الذي زاد في تعلق شوقي بالماضي كركن أو زاوية للهروب من الحاضر غير الملهم، ولإذكاء عزيمته هو ولاستنهاض العزائم الوطنية باستلهام الماضي.

والمستوى الفكري الذي كان يشرف منه شوقي على هذا الماضي، فيوحي له بقول الشعر، كان عالياً، فقد كان شوقي واسع الإطلاع، درس تاريخ العرب في الأندلس ما يقرب من أربع سنوات قبل أن ينظم أشعاره القليلة الرائعة في الأندلس. وهذه ميزة من ميزات شوقي تُفرِدُه عن معاصريه من الشعراء الذين كانوا يقلدونه بدون الأساس العلمي الذي كان شعره مبنياً عليه، فكانت تعلو في قصائدهم النبرة الخطابية وتقوى الصنعة في الوقت الذي يجف فيه الإلهام وتضعف لهجة الصدق[٦٩]. وكان شوقي يدرس موضوعاته التاريخية، ثم يؤيد هذا الدرس بالسفر والمشاهدة والتأمل، وهذا كله كان يصهر المادة التاريخية الخام فيحيلها إلى تجربة شعرية صادقة تملي قصائده التاريخية الملهمة.

---

(٦٨) أو قد يكون استوحى «أسطورة العصور» لهوغو.

(٦٩) ومثلنا على ذلك قصيدة حافظ المعروفة في مصر «وقف الخلق» ويلاحظ القارىء أن حافظ تبع شوقي في الكلام عن بنتاءور وبذلك ردَّد خطأَهُ. انظر مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية»، في ذيل هذا الكتاب، حاشية ٩.

والدائرتان التاريخيتان الواسعتان اللتان كانت تتحرك فيهما شاعرية شوقي هما تاريخ مصر وتاريخ الإسلام، أي دائرة وطنه الصغير، ودائرة وطنه الكبير. وإلى اهتمام شوقي بتاريخ العرب والإسلام وتاريخ مصر العربي والإسلامي، يظهر شوقي عناية خاصة بتاريخ الفراعنة، وبتاريخ الحضارة الهيلانية، ولا شك أن هذا كان نتيجة لاهتمامه بتاريخ مصر الذي شهد عصراً هيلانياً طويلاً، وعصراً فرعونياً أطول وأقدم. فعلى هذا الأساس صار هذا الشاعر المصري العربي شاعراً للحضارات الثلاث: الفرعونية، والهيلانية، والإسلامية، وشاعر الثالثة بشقيها: العربي والعثماني(٧٠).

ولئن كانت وقفات شوقي على هذه الحضارات سريعة ومعجلة في همزيته التاريخية إلا أنها صارت متأنية وطويلة في شعره الغنائي حيث تقَصَّى معالم تلك الحضارات، فكانت تلك السلسلة من القصائد االتي تصف آثار تلك الحضارات الباقية والممثلة في قصور الفراعنة وهياكلها وتماثيلها، وفي قصور العرب بالأندلس وهي تعد بحق من إبداعات شوقي الشعرية(٧١).

وتتصل هذه الوقفات التاريخية الرائعة من بعيد بوقفات الشاعر الجاهلي على الأطلال، وتتصل بعنصر الذكرى الذي خلده عاهل الشعر الأول في صيحته الجهيرة «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل».

---

(٧٠) وقد أعار الحضارة الرومانية شيئاً من اهتمامه العابر في قصيدته «رومة»، (الشوقيات ١/٢٤٨ ـ ٣٥٣) والحضارة الفرنسية في قصائده في باريس وإن كان التركيز في اهتمامه قائماً على شخصية نابليون الذي وقف على قبره بباريس وذكر أمجاده العسكرية والحضارية. وكان هذا متوقعاً من شاعر مصر التي أيقظها نابليون غير عامد، وأيقظها عامداً محمد علي. انظر قصيدته «نابليون» في الشوقيات ١/٢٥٣ ـ ٢٥٩.

(٧١) انظر تفصيل هذا في أواخر الفقرات في هذا الفصل عن شوقي والفنون حيث دُرِسَت هذه الد وائع الشوقية من وجهة نظر أخرى مبسوطة هنالك.

ولكن شوقي ضخّم هذه الموسيقى الرائعة وكبرها، غير أن دموعه لا تُسفح على طلل ونؤي مهدم، ولكن على آثار الإسلام ومصارع دُوَلِه شرقاً وغرباً، الأمر الذي يجعل شوقي شاعر الأطلال الكبير في الأدب العربي.

## ١١ ـ شاعر الأماكن البعيدة

كان بصر الشاعر الجاهلي محدوداً بآفاق الجزيرة العربية، وكان كلفاً بذكر أسماء الأمكنة فيها و التي أصبح هذا الذكر لها سنة شعرية في القصيدة الجاهلية، ثم توسعت هذه الآفاق بالفتوح فامتدت من الهند إلى الأندلس. وهذه الفتوح أمدت الشاعر العربي بسلسلة من الأسماء والأماكن الجديدة التي وصفها ونظم فيها وإن بقيت أسماء البقاع في الجزيرة العربية لها جلالها وروعتها. هكذا كان الحال في أمر ذكر أسماء الأماكن في الشعر العربي، وقلما كان الشاعر الإسلامي يذكر بقاعاً أو أسماء غير التي في دار الإسلام أو ينظم وهو خارج دار الإسلام(٧٢) حتى جاء شوقي.

والواقع أن شوقي المجدد في كثير من القطاعات المذكورة في هذا الفصل، كان أيضاً مجدداً في هذا القطاع فهو أول شاعر كبير سافر وأكثر السفر في البلدان الغربية للمتعة والسياحة(٧٣). والسفر مدرسة كبيرة لا سيما لشاعر وقد أكثر شوقي منه واستغله في شعره.

وكما وعى شوقي البحر الأبيض المتوسط كبحيرة إسلامية كانت جزءاً من دار الإسلام، كذلك اكتشف أوروبا لا سيما أوروبا البحر

---

(٧٢) ومن هؤلاء أبو فراس الحمداني الذي نظم رومياته وهو أسير في القسطنطينية.

(٧٣) قابل بالبارودي الذي عندما سافر فعل ذلك ليحارب في كريت والبلقان والقرم أو ليشاهد المناورات العسكرية في فرنسا وانجلترا.

الأبيض المتوسط، فزارها واستلهمها وساح فيها ونظم فيها وهي خارجة عن دائرة العالم العربي الإسلامي.

لقد ذكر شوقي باريس وغاب بولون وسويسرا وجنيف بمناظرها الجميلة وأوروبا الجنوبية وهو مسافر من جنيف إلى الآستانة وذكر البلقان وذكر أيطاليا وروما ونابلي. وكان أول من فعل ذلك من شعراء العرب الكبار[٧٤]. وقد أوحت له هذه الأماكن الجديدة رؤى وصوراً جديدة، غير أن أروع شعر قاله في هذه الأماكن البعيدة عن وطنه مصر كان ولا شك ذلك الذي نظمه في الآستانة وفي الأندلس. أما الأولى فكانت في دار الإسلام، وكانت عاصمته، ولكنها لم تكن بلده ووطنه ولم تكن في المنطقة العربية، ومع ذلك فلم يحلَّها كما فعل أبو فراس الحمداني أسيراً، ولكن ضيفاً على أمير المؤمنين[٧٥]. وقد أكثر القول فيها وأجاد وضمنه سلسلة جديدة من أسماء الأماكن الجديدة على الشعر العربي. أما الثانية فقد كانت دولة عربية قبل قرون، ومع إقامة شوقي فيها حوالي خمس سنوات، إلا أن الماضي وليس الحاضر سيطر على وعي شوقي أثناء تلك السنوات. فاسبانيا لا مكان لها في شاعرية شوقي، وقد حل محلها الأندلس، وكان شوقي في برشلونة بعيداً عن وطنه مصر مكاناً، وبعيداً عن الأندلس العربية زماناً، وهذا أنطقه بأجمل شعر الحنين.

إذن هذه مجموعة أو اضمامة شعر في «الشوقيات» يجمع بينها أنها قيلت في ديار الغربة، نظمها شوقي وكان أول شاعر عربي اكتشف

---

(٧٤) زار أحمد فارس الشدياق أوروبا، وكتب عنها ولكنه لم يأت بشعر يذكر في هذا السياق عن الشاعر الكبير.

(٧٥) انظر ما كتبه حسين شوقي عن أبيه وعبد الحميد في «أبي شوقي» ص ٢٤

أوروبا وساح فيها ككاهن من كهان الجمال[٧٦]، وكان هذا عكساً لرومسنيته التي كانت تحب غشيان الأماكن البعيدة[٧٧].

## ١٢ ـ شاعر البحر والماء

وكما كان الشعر عند شوقي ابن التاريخ، كذلك كان ابن الطبيعة. فهذه أم الشعر، وذلك أبوه، كانا الملهَمَيْن الكبيرين للشعر عند شوقي وفيما يلي لمحات من تجديد شوقي في هذا القطاع[٧٨].

حاول شوقي أن يكون شاعر الطبيعة كلها، شاعر ذلك الكون الذي تحدث عنه في مقدمته وأفلح في تناول أكثر قطاعاته. والذي يميز تناول شوقي له عن غيره من شعراء عصره وشعراء الغرب هو الإسلامية التي تشيع في شعر الطبيعة هذا. لم يشأ شوقي أن يجاري الوجدانية الرومنسية المتطرفة في فهمها للطبيعة، وتطوافها بآثارها. فهو شاعر مسلم ملتزم بحدود الإسلام والفهم القرآني للطبيعة الذي كان يَعْظمُهُ عن التفاني في رعاية الوجدانية لئلا يقرب شعره من مذهب الحلول، وعلى هذا الأساس يكون شعر شوقي في الطبيعة له أهمية في تاريخ شعر الطبيعة العربي وفي الأدب المقارن، لأنه تعبير دقيق عن الفهم الإسلامي للطبيعة.

وعلى كثرة القطاعات التي تناولها شوقي من الطبيعة والتي أبدع فيها تحسن الإشارة والتركيز هنا على قطاع واحد وهو شعره في عالم الماء ـ فهو شاعر البحر والنهر في الشعر العربي غير مدافع. لقد بقي

---

(٧٦) وتبعه في هذا تلميذه علي محمود طه في غزواته لأوروبا ونظم في ذلك شعراً جميلاً.

(٧٧) وهكذا فعل شعراء الرومنسية الانجليز الثلاثة: شلي، وبيرون، وكيتس، فرحلوا إلى المتوسط حيث توفي ثلاثتهم وهنا أيضاً «قبروا».

(٧٨) انظر التفصيل في القسم الخاص عن «الطبيعة في شعر شوقي» وهذا إجمال لما هو مبسوط هناك نُفرِغُه في هذا الفصل وهذا الإطار الجديد لِيتمَّ به جلاء تجديدات شوقي الكثيرة.

الشعر العربي ـ الـذي كان وليـد الصحراء والبـر ـ يتعثر في خـطاه في محاولته للتعبير عن الماء قـروناً طـويلة حتى جاء شـوقي فأنصف هـذا العالم، وحيَّاه في مقاطع كثيرة من شعره أجمـل تحية، وجـاء الشعر في البحر والنهر يروع بجماله بقدر ما يروع بجلاله.

ولما كان شوقي من مواليد القاهرة في مصر، وهي بلد من بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط، ولما كان شوقي موهوباً بحس تاريخي عميق، خص هـذا البحر بشعـره وقد سـاعده رخـاؤه وثراه وعـلاقته بالقصر أن يقطعه مراراً طولاً وعرضاً ويزور أكثر بلدانه والبقع الجميلة والتاريخية فيه، فشوقي هو السندباد الشعري بين شعراء العرب.

كانت نتيجة هذا كله مقاطع جميلة رائعة في عالم الماء، وفي البحر المتوسط خصوصاً ، وما يتعلق به من نهر عظيم كالنيل ومضيق جميـل كالبسفور، وفي هذه المقاطع تتضامن الطبيعة مع التاريخ في ذكر المناظر والمواقع في هذا البحر الذي ذكره شعراء الغرب أيضاً، أمثال الشاعر الانجليزي اللورد بيرون، ولكن لم يذكر شاعرٌ هذا البحرَ ذِكْرَ شوقي له، فشوقي هو شاعر البحر في الشعر العربي غير مدافع، وشاعر البحر الأبيض المتوسط على الصعيد العالمي.

إذن شعر الماء والبحر وحدة مضمونية كبيرة يزدان بها شعر شوقي وهو مثل آخر على تجديداته الكبيرة والكثيرة في مضامين الشعر العربي الحديث.

### ١٣ ـ شاعر الفنون

لم يكن شوقي ظاهرة أدبية فحسب، بل كان ظاهرة فنيـة أيضاً، وقد فهم وحدة الفنون على اختلاف الوسط التعبيري لكل فن، وكان له اهتمام فيهـا كلها مبتـدئاً بـالشعر والأدب ومعـرجاً عـلى الموسيقى

والتلحين والغناء والرقص والتصوير، والخط والنحت والمعمار، والتمثيل والخيالة[79]، وقد نظم في هذه كلها[80]، وفي أصحابها، وكثير من أعماله الشعرية استلهمها أصحاب فَنَّين كبيرين من هذه الفنون، وهما الغناء والمسرح.

ويهمنا في هذا الفصل شعره في مجموعتين من هذه الفنون، لأهمية هاتين في تقويم شاعريته:

## أ ـ الموسيقى والتلحين والغناء

كان أقرب الفنون إلى شوقي بعد الأدب، الموسيقى ومعها التلحين والغناء، وقد نظم شوقي في أرباب هذه الفنون قصائد جميلة، فقد نظم في ڤردي، صاحب أوبرا عايدة[81]. وفي سامي الشوا، عازف الكمان[82]، ثم نظم في الثلاثة الكبار: عبده الحمولي، وسلامة حجازي، وسيد درويش، ثم في موسيقار الجيل محمد عبد الوهاب[83]. وهذه القصائد وأكثرها مراثي فيها آراء نقدية صائبة في معنى الفن والموسيقى والتلحين والغناء فضلاً عن روعتها كمراثي في هذه النوابغ. وشوقي في هذا فريد بين شعراء العرب قديماً وحديثاً،

(79) انظر مقال محمد عبد الغني حسن «أحمد شوقي في محراب الفنون» الثقافة، عدد ١٠٩/أكتوبر ١٩٨٢.

(80) عدا الخيالة التي كان يزور بيوتها كثيراً وقد ألهمته أن يكتب قصيدته «وصف الغواصة» «الشوقيات» ٢/١٠٨.

(81) راجع الملحق عن شوقي وڤردي في هذا الكتاب.

(82) «الشوقيات المجهولة»، ٢/٢٢٤.

(83) انظر مراثيه المشهورة في الثلاثة: «الشوقيات» ٣/١٤ ـ ١٦، ٧٣ ـ ٧٥، ١٣٨ ـ ١٣٩. وذكر محمد عبد الوهاب يأتي في رثاء سيد درويش «الشوقيات» ٣/١٦. وفي قطعة نثرية «الشوقيات المجهولة» ٢/١٩٥ ـ ١٩٦: وانظر أيضاً مرثاته في المغنّي عبد الحي المتوفي سنة ١٩١٢، في الشوقيات، ٣/٥١ ـ ٥٣.

فلم يذكر الغناء والموسيقى أحد ذكر شوقي لهما[٨٤].

ب ـ الفنون التشكيلية

وأهم من ذكر شوقي للموسيقى والتلحين والغناء في شعره هو ذكره لمنجزات الفنون التشكيلية: التصوير والنحت والعمارة. وهو أستاذ هذا اللون الكبير في الشعر العربي، ولعله كذلك أيضاً في الشعر العالمي في إطار الأدب المقارن[٨٥]. فقصائد شوقي في هذه المنجزات التشكيلية لوحات شعرية لها حق الصدارة مع غيرها من روائعه.

ويبدو أن اقتراب شوقي من هذا اللون الشعري تَمَّ على الوجه التالي:

١) ولد شوقي في بلد الآثار العظيم ـ مصر ـ فإلى الآثار الفرعونية[٨٦] كانت هناك الآثار الإسلامية في القاهرة، ثم منشآت الأسرة الغلوية من قصور ومساجد وملاعب.

٢) ولكن الذي هداه من شعراء العرب إلى هذا الفن الشعري كان ولا شك البحتري، فهو شاعر القصور العباسية، وشاعر الإيوان ـ إيوان كسرى ـ وفيه القطعة الوصفية لمعركة انطاكية، وقد أفصح شوقي عن دينه للبحتري في مقدمته النثرية للسينية الأندلسية[٨٧].

---

(٨٤) يقترب ابن الرومي من شوقي في وحيد المغنية. ولكن هذه «الرومية» تبقى محدودة إذا قيست بآفاق شوقي الفنية الواسعة وتحليقاته في قصائده في مختلف الفنون، فضلاً عن أنها وصف تفصيلي يُذكر بوصف طَرَفة الرائع لناقته في ثلاثة وثلاثين بيتاً!

(٨٥) ويطلق على هذا اللون من الشعر في الأدب الغربي Ekphrasis ولعل تعبير «وَصْفيَّات الفنون التشكيليَّة» تؤدي معنى الكلمة الغربية.

(٨٦) وكان من مواليد القرن الذي شهد حل رموز الهيروغليفية ونشوء علم المصريات، وعاصر الاكتشافات الأثرية اللافتة مثل اكتشاف قبر توت عنخ آمون وكنوزه الفنية.

(٨٧) «الشوقيات» ٢/٤٣ ـ ٤٤.

٣) وقد قوى فيه هذه النزعة إلى الوقوف على معنى هذه الآثار الباقية غرام شوقي بالماضي والتاريخ ووجود هذه المنجزات من الفن التشكيلي التي لا تخطئها العين في بلد كمصر مليء بعجائب الآثار، فكأن بصيرة شوقي التاريخية كانت تدل باصرته على هذه الآثار.

٤) كما أن أسفاره الكثيرة وتنقله في بلدان البحر الأبيض المتوسط ساعده في ذلك، فإلى روائعه في مصر الفرعونية أضاف إلى إنجازه الشعري مجموعتين من الروائع في الفنون التشكيلة أولاهما ما رآه في الآستانة وثانيتهما ما رآه في الأندلس من آثار العرب[٨٨].

ويمكن تقسيم هذه الوصفيات في الفنون التشكيلية إلى الأقسام التالية:

١) قصائد معروفة تصف آثار مصر الفرعونية: الأهرام، أبا الهول، أنس الوجود، ثم متوالية توت عنخ آمون. وتمثل قصيدتاه في الأهرام وفي أنس الوجود، الفن المعماري، وفي أبي الهول النحت، وفي توت عنخ آمون، التصوير[٨٩]. وهي قصائد رائعة تجمع بين التصوير الدقيق للمصوّرات، والتأملات البعيدة العميقة في الحياة والناس والتاريخ. وفي هذه القصائد رؤية وموقف شعري[٩٠] لمصر الفرعونية

---

(٨٨) يميل الدكتور محمد غنيمي هلال إلى الظن أن هذا اللون الشعري ـ أي الوقوف على الآثار ـ كان تطوراً من الوقوف على الأطلال: انظر «الأدب المقارن» ص ١٥٩. ومهما يكن من أمر، فقد تطور هذا الفن وصار فناً مستقلاً وإن بقي فيه تلفت في القسم التأملي منه إلى أطلال الدول ومصارعها.

(٨٩) «الشوقيات» ٩٢/٩٤ لا سيما ٩٦ ـ ٩٩، ولما سئل شوقي عن خير قصائده قال «درجت على الكنز القرون» ومثلها في الروعة كل القصائد «الفرعونية» لا سيما «أبو الهول» الشوقيات ١/١٣٢ ـ ١٤٥.

(٩٠) راجع مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في مجلة «فصول» يناير ـ مارس، ١٩٨٣.

التي فازت بحصة الأسد من هذه الوصفيات في الفنون التشكيلية[٩١].

٢) مسجد أيا صوفيا: نظم شوقي هذه القصيدة سنة ١٨٩٩ عند زيارته للآستانة[٩٢]، وهي قصيدة في المعمار والتصوير جمعت بين هذين الفنين، كما جمعت بين تأملات عن الديانتين: عن الإسلام، وعن النصرانية، وكيف صارت البيعة مسجداً، وكل هذا مبسوط في روح شوقيَّةٍ معروفةٍ بالتسامح.

٣) وفي منفاه باسبانيا نظم السينية المشهورة يصف رحلته من برشلونة إلى الأندلس، وفيها المقطعان الطويلان من الوصف التشكيلي، الأول في مسجد الداخل ـ المسجد الجامع بقرطبة ـ والثاني في قصر الحمراء بغرناطة[٩٣]. والسينية تصلح للموازنة مع سينية البحتري في ايوان كسرى، وهذه الأخيرة هي التي أوحت إلى شوقي نظم السينية، والواقع أن الشوقية تركت البحترية وراءها بمسافة بعيدة[٩٤]، فهي تعتمد على العلم والمعرفة، وقد استعد شوقي لنظمها فكرياً مدة طويلة في برشلونة حيث قضى سنوات يقرأ المقَّري، ثم كانت الزيارة والمشاهدة التي أشعلت خياله[٩٥].

---

(٩١) أضاف إليها رائعة جمعت بين مصر الحديثة ومصر الفرعونية وهي التي حيًّا فيها «تمثال نهضة مصر» للمثال محمود مختار، الشوقيات ٢/١٨٣ ـ ١٨٥.

(٩٢) «الشوقيات» ٢/٢٥ ـ ٢٧.

(٩٣) «الشوقيات» ٢/٤٨ ـ ٥٠.

(٩٤) أحسن زكي مبارك في الموازنة بين الاثنين وفي تفضيل «الشوقية» على «البحترية»: انظر: «الموازنة بين الشعراء»، القاهرة، ١٩٣٦، ص ١٣٨ ـ ١٧٣ وقد أخضعها للتحليل البنيوي الدكتور كمال أبو ديب، انظر مقاله «شوقي والذاكرة الشعرية» «فصول»، اكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٢، ص ٩٧ ـ ١٠٦.

(٩٥) قصيدة البحتري بها مقاطع جميلة لا سيما وصف معركة انطاكية، ولكن البحتري لم يعرف الكثير عما وصف كما أنه لم يكن مخلصاً في لهجته، وقد ندم على وصفه الإيوان وقال:

زورة قيضت لإيوان كسرى ... لم يردها كسرى ولا إيوانه

هذه إذن هي قصائد شوقي في منجزات الفنون التشكيلية، وهذه القصائد مع القصائد الأخرى التي نظمها في الغنـاء والمغنين لهـا أهمية خاصة في «الشوقيات».

أولاً: هذه الوصفيـات في المنجزات التشكيليـة[٩٦] تظهـر مقدرة شوقي على التصوير واستحضار الصور الشعرية. والثانية التي نظمت في الموسيقى تزيد في فهمنا لجانب من شاعرية شوقي وهو أمر فهمه كل ناقد عادل لشعره ـ ألا وهو موسيقاه الشعرية العالية وهي أهم ما يميز شوقي عن معاصريه. وهذه القصائـد التي قيلت في الغناء تؤكـد هذه الموسيقية في شعر شوقي لأنها تعكس لنـا فهمه للبعـد الصوتي في فني الموسيقى والغناء، وبالتالي أهمية هذه البعد في صنعته الشعرية وشكل القصيدة الشوقية. ولما كانت الموسيقى والتصوير هما العنصران الملهمان في الشعـر عند أصحـاب مذهبـين شعريـين (الـرومنسي الـذي يُحْيي العنصر الأول والكـلاسيكي الـذي يُحَيِّي الثـاني) كـان جمـع شـوقي للعنصـرين بشكل لافت في شعـره يجعله مُمَثِّلاً للمـذهبـين في الشعـر العربي، وهذا بالتالي مؤشر لأبعاد عبقريته المتعددة.

ثـانياً: قصـائـد شـوقي في منجـزات الفنـون التشكيليـة تعـطي لشاعريته بعداً جديداً. هذه الآثار آثار عالميـة معروفـة لدى الفنـانين والشعراء، مصر الفرعونية، غرناطة وقرطبة في الأندلس، وأيا صوفيا في الآستانة. فالشعر في هذه الآثار له نداء عالمي[٩٧]. وإلى هذا فقد

---

= وفهم ابن العميد أن القصيدة كانت تكلفاً من البحتري، وهي دون قصيدة «خاقاني شرواني الفارسية في الإيوان فهذا شاعر فارسي كان يعرف تاريخ الإيوان، وعكس البحتري كان لـ معه مشاركة وجدانية.

(٩٦) يمكن أن تضاف إليها قصيدة في نابليون التي أوحاها له ضريح «نابليون» في «الانفاليد». انظ «الشوقيات» ١/٢٥٣ ـ ٢٥٩.

(٩٧) وليست كالقول في مواضيع محلية لا تهم القارىء العام في غير البلد العربي.

كانت هذه الآثار توحي إلى شعراء الغرب، الأمر الذي يرفع هذه القصائد الشوقية من صعيد الشعر العربي القومي والمحلي إلى صعيد الأدب الدولي والمقارن ويعطي للشاعر بعداً جديداً ومكاناً جديداً في سوق الأدب العالمي.

**خاتمة**

لعل هذا العرض السريع لسلسلة التجديدات التي قام بها شوقي في القطاعات التي رادها في تاريخ الشعر الحديث قد كَشَف النقاب عن مكانه في دائرة التجديد، ولا بأس من تعدادها، وهي: شعر الحفلات الراقصة، شعر الأطفال، الحكايات، شعر الأسرة، الشعر الاجتماعي، الشعر السياسي، الشعر الوطني، شعر القومية العربية، شعر الخلافة الإسلامية، شعر الأماكن البعيدة، شعر البحر والماء، شعر الفنون.

هذه السلسلة من الانجازات وحدها كفيلة بأن تضعه في طليعة المجددين حتى لو ضربنا صفحاً عن تجديداته في الشعر الملحمي والمسرحي. وقد رأينا أن نجمعها في تعداد واحد هنا بعد إفراد فصل خاص لها لكي تتوضح لا سيما وأن جور النقاد عليه في العشرينات ركز على تناوله للمضامين التراثية في شعره وأوحى أنه إمام المقلدين. ولكن لعل هذه اللمحة السريعة في قطاعات تجديداته المختلفة، أظهرت بوضوح وجلاء أنه كان إمام التجديد وعموده بين شعراء الإحياء.

وعندما فعل ذلك، حقق ما أراده وأفصح عنه في مقدمته للشوقيات حيث قال إن الكون[٩٨] هو الملك الذي يجب أن يخدمه

---

(٩٨) نظم شوقي في قطاعات أخرى غير هذه، انظر الفصل عن شوقي والطبيعة في هذا الكتاب.

الشاعر ويتغنى به بدل الملوك والسلاطين وأصحاب القصور. ففي هذه القطاعات الثلاثة عشر من شعره الغنائي تغنى بجزء كبير من هذا الكون، كما تغنى ببقيته في شعره الملحمي والمسرحي. لقد عاد انتاج شوقي الضخم عليه بالوبال، فقد نظم الكلام الموزون المقفى إلى جانب الشعر العالي، وأهمل النقد الجائر الثاني وركز على الأول. ولو فُصِلَ هذا الشعر العالي عن كلامه الموزون المقفى في ديوانه الضخم لكان ذلك إنصافاً للشاعر الكبير وجلاء لإنجازاته الكثيرة والكبيرة في نطاق التجديد. وقد أفصح شوقي عن أهمية هذا الإنجاز والاضافة إلى التراث في بيت يَرِدُ في قصيدته المعروفة في دار العلوم[٩٩].

وإذا لم تَزدُ على ما بني الأو　　لُ شيئاً فلستَ للفن ركنا

وشوقي زاد وجدد، ولكنه فعل ذلك متأنياً، وهو إمام المجددين لعصره ـ عصر شوقي.

## ملحق

### عصر الإحياء وشعره

هذا التقويم لشعر شوقي القصائدي يدعو إلى رجعة إلى مفهوم عصر الإحياء وشعره، لا سيما وأن المعجم النقدي الذي ألفه أصحاب الديوان ليصفوا به شوقي ومدرسته كان عنيفاً وقد ضلل القارىء والذوق الشعري تضليلاً بعيداً.

يذكر القارىء أن أصحاب الديوان صاغوا الكلمات والتعابير القبيحة للازدراء بهذه الحركة وممثليها ـ أمثال التقليد والصنعة، وتفكك القصيدة وتفتتها وفقدان الوحدة العضوية في تركيب القصيدة، واختفاء

(٩٩) «الشوقيات المجهولة» ٢/ ١٧٢.

الشخصية من نسيج الشعر وكثرة القول فيما دعوه «المناسبات». والقراء والنقاد لا يزالون يرددون هذه الكلمات والتعابير الجائرة بكل ايحاءاتها القوية ضد شعر الإحياء وشعرائه، ولشوقي حصة الأسد من هذا الترديد. لقد آن الأوان لظهور معجم نقدي جديد لوصف الإحياء ومدرسة شوقي، ولعل في الخواطر التالية بعض الغناء لمن يريد القيام بهذا العمل:

أ) الكلمة التي تصف شعر شوقي ومدرسته ليست «التقليد». هذه كلمة أشاعها مناهضو شوقي وأعداؤه من شعراء الديوان وإن كانوا خففوا حدتها بقولهم إن شوقي والبارودي نقلا الشعر إلى دور الابتكار. وهذا الوصف «التقليد» أولى بالشعراء الذين دعاهم العقاد بالعروضيين، وهم الشعراء الذين ظهروا في مصر قبل البارودي وكان إمامهم وآخرهم محمد صفوت الساعاتي وإن كان يلمح في شعره بعض بوادر التجديد.

الكلمة التي تصف بكثير من الدقة شعر هذه المدرسة أو المذاهب ليس «التقليد» ولكن الإحياء» أو ما يمكن أن يدعى «العمودية الجديدة» أو «العمودية المحدثة» أيضاً. وهذا الاطلاق على هذا المذهب الشعري يتسم بكثير من المناسبة والصحة، ليس لأن شعر هذه المدرسة كان إحياء لعصر الشعر الذهبي فحسب بل لأن هذا التعبير أيضاً يضع هذه المدرسة في إطارها الحضاري والتاريخي الصحيح ويصل نسبها بالتيارات الحضارية التي كانت تجري وتصطرع إبان ازدهار هذا المذهب الشعري. وهذا تفصيل القول:

١ ـ كان شعر الإحياء واحدة من الاستجابات العديدة للتحديات الكثيرة الآتية من الغرب واللواتي كنّ يهدفن إلى جعل مصر مستعمرة

سياسية وحضارية. فكان شعر الإحياء استجابةً سلبية مضادة لهذه التحديات للمحافظة على المشهد الشعري في مصر وهويته العربية الإسلامية، وكانت خير الوسائل هي الاستعصام بالسنة الشعرية العربية في عصرها الذهبي.

٢ ـ وكان شعر الإحياء أيضاً استجابة لداعي الجامعة الإسلامية التي كانت في عنفوانها في هذه الفترة يوم كان جمال الدين الأفغاني لا يزال حياً. ومن المعروف أن مفهوم أو فكرة الجامعة الإسلامية كان مرتبطاً بالماضي والتراث العربي الإسلامي. فكان من الطبيعي لهؤلاء الشعراء الذين كانوا يتحركون في مدار الجامعة الإسلامية أن يرجعوا إلى التراث العشري العربي في عصر كانت الخلافة فيه جامعة، وقائمة، وعربية.

وقد استجاب شوقي لهذه الدواعي والتحديات وكان من الطبيعي أن يستجيب لها: فهو تتلمذ على شيوخ أزهريين، محمد البسيوني، وحسين المرصفي وحفني ناصف، وكان إلى النهاية من أنصار الفصحى، واستجاب لتحدّي الغرب العسكري والسياسي فكان من أعدى أعداء الاحتلال الانجليزي، وقد قاومه بنثره ورواياته وشعره القصائدي والمسرحي. ويمكن فهم أدب شوقي طوال حياته أنه كان نضالاً ضد الاحتلال الانجليزي. وأخيراً كان من أشد أنصار الجامعة الإسلامية والخلافة وهو الذي غناها دهراً «وعاش حتى رثاها».

ب) والإحياء هو الرجوع إلى الذرى والقمم التي وصل إليها الشعر العربي في عصره الذهبي[1]. ولما جاءت هذه الحركة بعد فترة

---

(١) ومدى الحيف والظلم الذي حل بشعراء الاحياء، يمكن أن يقاس بالتقويم المختلف الذي اجري على رجال الاحياء في القطاعات الأخرى غير الشعر. فقد أراد محمد عبده أن يضرب

طويلة من الجمود، وما دعي بِشِعْرِ «العروضيين»، كان الإحياء انتفاضة شعرية قوية وبعثاً شعرياً يُحمد أصحابه عليه بدل أن يُلاموا. فقد جمع شعراء الإحياء بين أمرين: الرغبة في الإبداع الفني (بترك شعر الوزّانين والعروضيين والرجوع إلى شعر الفحول) وبين الرغبة بالاحتفاظ بهوية الشعر الحضارية وببقائه عربياً اسلامياً ضارباً في التراث. فالبعث الخلاق هو غير الاجترار والكلمة العادلة التي تصف ما أراده الشعراء أمثال البارودي وشوقي هي ما نحب أن ندعوه «استعادة الرؤيا».

ج) ومضامين شعر الإحياء تعكس المدار الحضاري والقومي والوطني الذي كان يدور فيه هؤلاء الشعراء، وكان من الطبيعي والمنتظر أن يكون الأمر كذلك لأن هؤلاء ـ على الرغم من أن كبيرهم كان شاعر القصر ـ كانوا شعراء ملتزمين، يشعرون أنهم يمثلون ضمير الشعب والبلد في نضاله السياسي والعسكري والحضاري والأخلاقي، وأنَّ شعرهم ليس خارجاً عن دائرة الحياة الوطنية بل كان قطاعاً منه ـ من الدائرة القومية الواسعة ـ وأن الخروج عن هذه الدائرة يكون نوعاً من الخيانة.

هذا هو الشعر الذي وصفه صاحب الديوان بأنه شعر المناسبات وهي كلمة قبيحة أيضاً توازي في القبح كلمة «تقليد» الذي وُسِمَ به شعر الإحياء. وما شعر المناسبات هذا إلا تفاعل الشاعر مع الأحداث الكبار[٢]. وهذا هو الإطار الحضاري لفن شوقي الشعري الذي نظم

---

= صفحاً عن تلفيق عصور الانحطاط وتقليدها ويرجع إلى الأصول والعصر الذهبي وكذلك أراد البارودي وشوقي في مجال الشعر. ومع ذلك فلم يَسِمْ أحدٌ محمداً عبده أنه مقلد كما وسموا البارودي وشوقي على الرغم من أن كلهم كانوا مجندين لخدمة الاحياء في مجالاتهم المختلفة.

(٢) وجدير بالذكر أن اهتمام شعراء الاحياء «بالمناسبات» كان رجعة للوظيفية القديمة للشعر العربي

في هذه «المناسبات» وهي كما رأينا الخلافة الإسلامية، والأحداث التي مرت بها، والاحتلال الانجليزي، ومشاكل المجتمع، وكان هذا المجتمع ينتظر منهم أن ينظموا في هذه «المناسبات» وكان يلومهم أشد اللوم إن هم تأخروا كما كان عندما تأخر شوقي في رثاء ضحايا دنشواي وذكرها.

د) والإحياء بهذا المعنى هو أول درجات التجديد ومراحله بعد عصر الوزانين والعروضيين. الإحياء هو استعادة المبادرة الشعرية ويقين القدرة التي كان البارودي أول من رُزِقَها بين شعراء هذا العصر. وقد أخذ شوقي منه اللواء بعد أن استحصد حَبْلُ الإحياء على يد البارودي ثم بَدَأ المرحلة الثانية من التجديد[٣]، ليس بالنسبة إلى العروضيين وشعرهم كما فعل البارودي، ولكن بالنسبة إلى شعر البارودي نفسه الذي هبت منه نفحات التجديد الأولى.

هـ) وأركان شعر الإحياء ثلاثة، فلغته الفصحى المحافظة وعروضه الخليلي واتجاهه الإبداعي، هو الاتجاه البياني المعروف. هذه هي أركان هذا المذهب الشعري التراثي المحافظ، والمجدد في نفس الوقت والذي يمكن أن يوصف شِعاره بأنَّه البناء والتجديد على الأساس التراثي.

وقد تعَرَّضت هذه الأركان الثلاثة ـ بغير حق ـ لهجمات النقاد من أصحاب الديوان ومن جاء بعدهم. وغاب عن هؤلاء أن شعراء الإحياء عاشوا فترة تاريخية معينة كانت أحداثها وتياراتها تشد هؤلاء

= أيام كان الشاعر لسان قبيلته وكان شعره ديوانها. وكان هذا الاهتمام رد فعل لشعر عصور الانحطاط على يد العروضيين الذين عُنوا بالمحسنات والهندسية اللغوية، وكان موحاهم المعجم وليس المجتمع.

(٣) انظر الملحق عن «شوقي والتجديد» في هذا الكتاب.

الشعراء إلى الماضي العربي الإسلامي وتراثه. وأهم هذه الأركان كانت اللغة الشعرية وهي الفصحى. ولها بعدان غاية في الأهمية لدى شعراء الإحياء، أولها فني، فهي لغة التراث الشعري الطويل الذي أراد هؤلاء الشعراء أن يبعثوا عصره الذهبي، وثانيهما ديني. فالفصحى لغة القرآن والإعجاز، والقرآن مركز الدائرة في الحضارة العربية الإسلامية(٤). فالنقد النصيٍّ البحت لشعر الإحياء الذي لا يأخذ بعين الاعتبار الفترة التاريخية التي عاشها شعراء الإحياء في كل أبعادها نقد جائر لا سيما عندما يوجه ضد شوقي الذي كان مخضرماً جاوز مرحلة الإحياء التي كان يمثلها البارودي وخطا إلى عتبة التجديد الذي تتبعنا مظاهره الملحمية والغنائية في هذا الفصل.

و) العناصر الجمالية في شعر الإحياء منوطة بهذه الأركان الثلاثة، وقد نمت وتطورت جماليات القصيدة العمودية في العصور القديمة في ظل هذه الأركان، وكانت تعبيراً صادقاً عن نسيج هذا الشعر وعن تركيبه الذري. وغنيٍ عن القول أن هذا الشعر العمودي التراثي منه والإحيائي يُفيد كثيراً من تطبيق الجماليات الحديثة عليه ومع ذلك فالميزان النقدي العمودي يجب أن يبقى ميزاناً مهماً لتقويم شعر العمود(٥).

---

(٤) وهم في هذا كانوا يختلفون عن المهجريين الذين كانت لهم صلة عاطفية بلغتهم العربية لغة آبائهم وأجدادهم ووطنهم في بلاد الشام ـ ولكن لم تكن لهم صلة روحية ودينية باللغة العربية، كما كان لهؤلاء الشعراء ـ شعراء الإحياء في مصر.

(٥) فمثلاً ثنائية المضمون والشكل (أو المعنى والمبنى كما يقول النقاد القدامى) في الشعر العمودي يجب ألا تختفي بالكلية على الرغم من الحملة الصادقة التي تشنها الجَمَاليَّات الحديثة عليها. كان شعراء العمود القديم وكذلك شعراء الاحياء ينظمون في إطار هذه الثنائية التي كان لها حضور قوي في وعيهم وهذا الحضور انعكس بطبيعة الحال في النقد القديم لهذا الشعر العمودي.

# الباب الخامس

# مسرح شوقي

# الفصل الأول

# نظرات عامة

## ١ - مسرح شوقي الشعري

المسرح الشوقي بُعدٌ من أبعاد الظاهرة الشوقية الأدبية وهو بُعدٌ يختلف عن ذلك الذي لوحظ أثناء دراسة شعره القصائدي، والذي كان يمثل قطاعاً من دائرة الإحياء. أما المسرح الشوقي فهو يتصل بقطاع التجديد الصحيح في تاريخ الشعر العربي[(١)].

مسرح شوقي حَدَثٌ في تاريخ هذا الشعر الطويل الحياة والذي عاش حياة طويلة لا يزينه هذا الجنس الشعري - المسرحية - على الرغم من ترجمة العرب لكتاب أرسطو في الشعر وإشادة المعلم الأول بأهمية

---

(١) خير الدراسات عن مسرح شوقي هي «المسرحية في شعر شوقي» لمحمود حامد شوكت، القاهرة، ١٩٤٧، «مسرحيات شوقي» لمحمد مندور، القاهرة، معهد الدراسات العربية، ١٩٦٥، «انطونيو وكليوبترا بين شكسبير وشوقي» لعبد الحكيم حسان، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٢. وكذلك الفصول عن المسرحية في كتاب الدكتور شوقي ضيف «شوقي شاعر العصر الحديث» وفي كتاب الدكتور طه وادي «شعر شوقي الغنائي والمسرحي» القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٢. ويضاف إليها آخر الدراسات التي ظهرت في هذا الموضوع وألقيت في مهرجان شوقي وحافظ سنة ١٩٨٢، وهي «مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية» لابراهيم حمادة، و«المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى» لعبد الحميد ابراهيم، و«صورة المرأة في مسرحيات شوقي» لانجيل بطرس سمعان، و«الست هدى، تحليل للمضمون الفكري والاجتماعي» لمنى ميخائيل، وكلها ظهرت في مجلة فصول، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢.

المسرحية بين أجناس الشعر الثلاثة ـ الغنائي ـ والمسرحي ـ والملحمي. فيكون شوقي هو الذي سد هذه الثغرة الموحشة في تاريخ الشعر العربي بعد هذا الأمد الطويل.

ولمسرح شوقي أهمية أخرى في إطار موسع ـ إطار الحضارة العربية الإسلامية ـ وتطورها لا سيما توظيف العربية في خدمة تلك الحضارة ونهوضها بترجمة العلوم اليونانية والفارسية والهندية. فمسرح شوقي الشعري وما فيه من حوار وحركة وشخصيات نصر جديد للفصحى وقدرتها على التعبير عن متطلبات الفن المسرحي. ويمكن أن يوصل نسبه على تراخي الحقب بهذه السلسلة الطويلة من الفتوحات الحضارية التي كُتِبَت للفصحى في العصر الوسيط، لا سيما وأن شاعرنا الذي قام بهذا الفتح الجديد كان شاعر التراث ونصير الفصحى.

ومسرح شوقي الشعري[٢] هو مسرح أدبي خالص وشائجه تضرب في تربة الفن الرفيع وترقى إلى ذراه الشعرية العالية. ومن ثم فهذا مسرح له واجهتان: الأولى: تمثيلية بحتة على خشبة المسرح تروق المشاهد بتلك القطعة من الحياة أو التاريخ التي تمثله واحدة من المسرحيات الثماني، والثانية شعرية تروع القارىء الصامت أو المنشد

(٢) ونحن نؤثر هذا التعبير «المسرح الشعري» على المسرح الغنائي في وصف المسرح الشوقي لأن هذا التعبير بالمعنى الأرسطوي لأحد أشكال الشعر يختلط مع الغناء بمعناه العادي. ومسرح شوقي مسرح شعري قبل أن تلحّن وتغنّى القصائد المركبة فيه ويصبح مسرحاً غنائياً كما صارت قطعة من «مجنون ليلى» أوبريت. فالتعبير «المسرح الغنائي» كوصف لمسرح شوقي ليس دقيقاً لأنه لا يصف كل المسرح الشوقي بل جزءاً منه ـ ذلك الذي لُحِّنَ وغُنِيَ. كما أن هذا التعبير يسدل الستار على بعد مهم من مسرح شوقي ألا وهو قراءته الصامتة أو انشاده كعمل شعري خالص وهو الذي أردنا أن نلفت النظر إليه.

لهـذه القصائـد الغنائيـة التي تتوالى في المسـرحيـات لا سيـما «مصـرع كليوبترا» و «مجنون ليلى».

وبينما كان شوقي في شعره القصائدي يمثل عصر الإحياء ويستأنس بالمحاكاة الخلاقة لشعراء التـراث وفحولـه، وكثيراً مـا يتفوق عليهم، كان في مسرحياته يستلهم النماذج من التراث الغربي لفقدان المسرحية في الشعر العربي. ومع ذلك فقد جاء مسرحه موسوماً بميسم التراث. فمسرح شوقي ـ على الرغم من نماذجه الغربية البعيدة ـ يبدو تراثياً لأن ثلاثة من الروافد التراثية كانت تمده. الأول مصري، والثاني عـربي، والثالث إسلامي. فـالتيارات التي تجري وتصطرع في هـذه الروافـد الثلاثة تراثية، وكذلك شكول الصراع المسرحي، لأن شوقي أفلح في إكساب هذه الشكول ألواناً مصريـة، عربيـة، إسلاميـة، وكان هـذا عكساً لأصالة شوقي: أولاً: في محاولة شوقي إنجاح مسرحياته بتحقيق المشاركة الوجدانية بين المشاهد في قاعة المسرح والممثل عـلى خشبته، وثانياً: في الدعوة ـ ولو إيحاءً ـ إلى ظهور مسرح عربي إسلامي يمكن أن يتطور على هذه الخطوط.

وقد أفاض النقاد في المقارنة والموازنة بين شوقي وبين شاعر المسرح الأول: شكسبير[٣]، وهذه المـوازنة يجب أن تقـام لأسباب مفهـومة، ولكن الحكم الذي يصدر في ظل هذه الموازنة بـه شيء من الجور[٤]، فشكسبير مارس التأليف المسرحي طوال النصف الثاني من حياته ـ ما

---

(٣) انظر على سبيل المثال كتاب عبد الحكيم حسـان «انطونيـو وكليوبتـرا بين شكسبـير وشوقي» وكذلك وازنـوا بين شـوقي ودريدن. انـظر «مسـرحيـة كليوبتـره بين الأدب العـربي والأدب الانجليزي» للدكتور جمال الدين الرمادي، دار الفكر العربي (د. ت).

(٤) انظر الدراسة التحليلية «لمصرع كليوبترا» في هذا الكتاب.

يقرب من ربع قرن ـ وكان أيضاً ممثلاً في دار من دور التمثيل المشهورة في لندن بينما لم يكن شوقي كذلك. فقد عانى التأليف المسرحي في السنوات الخمس الأخيرة من حياته عندما أصبح من أنضاء الركب المتعب. ومع ذلك يبقى إنجازه المسرحي رائعاً أولاً في فضل الريادة وثانياً في فضل القيادة، فشوقي لا يزال رأس الذين أتوا بعده ومارسوا الفن المسرحي الشعري، فهو لا يزال إمام من ألهمهم فنُه المسرحي[٥] بعد موته، كما أنه إمام من ألهمهم شعره القصائدي أيضاً. فشوقي كان ـ وما يزال ـ الرائد والقائد في كلا القطاعين.

وكما أفاض النقاد في الموازنة بين شوقي وشكسبير، كذلك أكثروا في نقد مسرحياته وتأكيد السلبيَّات[٦] فيها. وفي هذا النقد كثير من الآراء الصائبة والنوافذ. ومع ذلك فرصيد شوقي الإيجابي من هذا النقد موفور وكذلك مواطن القوة في مسرحه فهي كثيرة. والتأكيد على ذلك الرصيد والتدليل على هذه المواطن[٧] هو غاية هذا الفصل.

## ٢ ـ مسار شوقي المسرحي

لم يكن ميلاد المسرح الشعري الشوقي في أخريات عمر الشاعر طفرة لا سوابق لها في إنتاج الشاعر المسرحي، بل كان تحقيقاً لرغبات مُرجَئَةٍ عصفت به في مطلع حياته الأدبية واستمرت تراوده طوال حياته، حتى تحققت في السنوات الخمس الأخيرة. ومسار شوقي

(٥) مثل عزيز أباظة.
(٦) وقد لخصها الدكتور طه وادي في كتابه السابق الذكر ص ٨٩ ـ ٩٤.
(٧) والدراسات التحليلية المفصلة التي تلي هذا الفصل عن مسرحيات شوقي تنهج نفس السبيل.

المسرحي وتطوره خلال هذه الأربعين سنة يمكن تأريخه على الوجه التالي:

أ) كانت رحلة شوقي إلى فرنسا في طلب العلم العامل الفعَّال والأساسي في توجيه شاعريته. وقد استجاب شوقي أثناء إقامته في فرنسا لكثير من الاستفزازات الأدبية، والتي كان منها تأصل النزعة الوجدانية فيه بعد أن «فني» في الثالوث الرومنسي الفرنسي «وأفناه»[1]. وعلى أهمية هذا التأصل في شعر شوقي القصائدي إلا أنه لم يكن العامل الأهم في تكوين الظاهرة الشوقية. هذا العامل ما كان إلا المسرح الفرنسي الذي تشهد النصوص والوثائق عن إقامته في فرنسا أنه كان يزوره ويختلف إليه بل يسافر إليه من مونبلييه لا سيما وأنه عاصر كتيبة من الكتاب المَسرحيين الفرنسيين أمثال فكتوريان ساردو والممثلة العالمية سارة برنارد وغيرهم من الذين كانوا يزينون المسارح الفرنسية بروائعهم[2].

ولم يكن من الصعب على خيال شوقي أن يشتعل بالمسرح وأن يحلم بالعودة إلى بلده حاملاً تصوره لمعنى التجديد الجذري في الشعر العربي - أي إنشاء المسرح الشعري الرفيع في مصر على غرار ما شاهده في الكوميدي فرانسيز في باريس. وكانت الذاكرة التاريخية تعينه على هذا الحلم مؤيدة بالمؤسسات القائمة في القاهرة لعهده. ألم يشجع بطله إسماعيل المسرح في مصر دافعاً به إلى الأمام، تلك الدفعة القوية؟ حقاً

(١) أي هوغو وموسيه ولامرتين: انظر الفصل «المكونات والمؤثرات» في هذا الكتاب.

(٢) يقدم دريني خشبة لائحة مفيدة بهؤلاء النجوم في عالم الفن والأدب لعهد شوقي في باريس. انظر مقاله «فوق جبال الأولمب» في «الكتاب»، أكتوبر، ١٩٤٧، ص ١٦٣٤ - ١٦٣٥. وعلى الصفحة ١٦٣٥ خطأ يجب أن يتدارك، فالمسرحية التي نظمها شوقي حوالي ١٨٩٠ لم تكن «قمبيز» ولكن «علي بك الكبير».

لقد فعل ذلك، فقد شجع الفرقة التمثيلية اللبنانية التي هبطت مصر في عهده، وصرف لها الإعانات المالية، وحضر بنفسه تمثيل بعض مسرحياتها[٣]. ألم يشجع يعقوب صنوع في كتابة مسرحياته الهزلية؟ لقد أعانه على إنشاء أول مسرح عربي بالقاهرة وشجعه على التأليف المسرحي فألف هذا اثنتين وثلاثين مسرحية هزلية وحاز من إسماعيل على لقب «موليير مصر». إذن لقد أرسى اسماعيل بهذه الرعاية قواعد ظهور المسرح في مصر، وفضلاً عن ذلك جعل للمسرح بيتاً يؤويه، ألا وهو دار الأوبرا[٤] التي كانت قبل عشرين سنة من وصول شوقي إلى باريس مسرحاً لرائعتي الموسيقار الإيطالي فردي أولاهما رجوليتو وثانيتهما عايدة في سنة ١٨٦٩، سنة ١٨٧١ على التوالي.

ومن جهة أخرى كان شوقي المقيم في باريس غير بعيد عن فرساي يعرف أهمية الرعاية لازدهار الفن وتاريخ هذه الرعاية في الحياة الفرنسية الفنية. فقد أراد لويس الرابع عشر أن يكون بلاطه موئلاً للفن والأدب، وَإليه وَأَلَ الفنانون والأدباء ومنهم أرباب المسرح الفرنسي أمثال راسين وموليير. فأعانهم الملك مادّياً وأعانوه هم بدورهم إذ جعلوا عصره ألمع عصر ثقافي وحضاري في تاريخ فرنسا.

إذن كان شوقي يحلم بالرجوع إلى مصر كشاعر البلاط المسرحي، وأن يكون للخديوي ـ كما كان المسرحي راسين للويس الرابع عشر[٥]، وكانت الأحوال في مصر تبدو وكأنها مواتية: فالقائم

(٣) انظر مقال عبدالرحمن صدقي «المسرح العربي» في «الكتاب» يناير، ١٩٥١، ص ٤٣ ـ ٦٣، لا سيما ص ٤٣.

(٤) كما أنه افتتح مسرح (الكوميدي) سنة ١٨٦٩ وأنشأ أيضاً مسرح الأزبكية.

(٥) وَعْيُ شوقي للنهضة الفنية زمن اسماعيل وتشوقه إلى تلك الأيام، وذكره أوبرا «عايدة» كله معكوس في رثائه لڤردي (الشوقيات ٣/ ١٨٠) حيث يذكر الأوبرا الشهيرة في المقطع الأخير

على السدة الخديوية كان ابن اسماعيل العاهل الذي كان قد شجع الموهوبين على كتابةالمسرحيات. وكانت علاقته مع ابنه طَيِّبة، فقد ألحقه بمعيته ثم أرسله إلى فرنسا ليدرس في جامعاتها، وأخيراً كانت دار الأوبرا قائمة لتستقبل مسرحياته تحت رعاية صاحب عابدين.

كانت هذه آمال شوقي وتوقعاته حوالي ١٨٩٢ عندما كتب مسرحية «علي بك الكبير» وأرسلها إلى الخديوي توفيق آملاً أن تكون هذه فاتحة لسلسلة طويلة من المسرحيات الشعرية تكون هديته إلى الشعر العربي الحديث.

ب) ولكن خيبة حياته الكبرى تبعت هذا الإرسال، لقد ازوّر الخديوي توفيق عن مسرحية شوقي الأولى «علي بك الكبير» فهو لم يفهم مغزاها السياسي مع أن شوقي أراد بها تحية البيت العلوي(٦)، وما كان وهو ربيب الخديوي والبيت العلوي ليعرِّض بهذا البيت. وكان هذا الأزورار أكبر عامل في تعدل مسار شوقي الشعري طوال حياته.

كان هذا التعدل في المسار شاملاً فقد شمل شعره القصائدي ونثره ومسرحه والأخير هو مدار البحث في هذا الفصل(٧). وهذا التعدل فرض على شوقي تغييراً بعيد المدى في تنسيق جهوده الشعرية خلال الأربعين سنة الباقية من حياته، وأهمها في هذا الموطن الانقطاع عن تأليف المسرحيات والتعويض عن ذلك بأشكال أدبية أخرى، وعدم نسيان المسرحية بالكلية بل التفكير فيها، ومحاولة التأليف فيها بدون

---

وأيام اسماعيل:

ونـذكـر تـلـك الـليـالي بهـا ونـنشـد تلك الـرؤى الساريـه

(٦) انظر تفصيل هذا القول في الفصل عن مسرحيته «علي بك الكبير» في هذا الكتاب.

(٧) انظر تفصيل القول في شعره الغنائي وتعدّله في موطنه من هذا الكتاب.

إذاعة هذا التأليف أو نشره، والاستمرار على هذا السبيل حتى تسنح له الفرصة، وهو ما تَّم في أخريات عمره. ومعنى هذا كله أن الشاعر الموهوب اضطر إلى ارجاء عمل حياته الجليل - وهو تأليف المسرحيات - حوالي خمسٍ وثلاثين سنة! ولو مارسها وهو في ريعان شبابه وواصل الممارسة طوال حياته لكان له في تاريخ المسرحية العربية شأن آخر. وتأريخ هذا المسار المعدل في هذه الفترة الوسيطة[٨] من حياة شوقي الشعرية، أي من إعراض توفيق عنه حوالي سنة ١٨٩٢ إلى رجوعه إلى تأليف المسرحيات وإذاعتها سنة ١٩٢٧ يمكن بسطه على الوجه التالي:

أولاً: انصرف شوقي عن تأليف المسرحية إلى أشكال وأجناس أدبية أخرى، وكان هذا من قبيل التعويض. وأهمُّ هذه الأشكال هي الرواية، فنراه يؤلف أربع روايات نثرية، ثلاثاً منها فرعونية[٩]، وهي «عذراء الهند» و «لادياس» و«دل وتيمان» وواحدة عربيَّة هي «ورقة الآس». فهذه الأعمال وإن لم تكن مسرحيات إلا أنها كانت لوحات تاريخية أدبية واسعة، وكانت قريبة إلى مسرحيات الحياة وإلى الفن المسرحي[١٠]، وكذلك كانت الهمزية التاريخية التي أنشدها أمام مؤتمر المستشرقين في جنيف سنة ١٨٩٤. فهذه يمكن ضمها تحت هذا الجناح، فهي مطولة تاريخية نظم فيها الفترات المختلفة من تاريخ

---

(٨) لدراسة هذه الفترة أهمية بالغة لئلا تبقى فجوة في تأريخ علاقة شوقي بالمسرح الشعري. ولكي تؤلف خلفية لظهور شوقي القوي كشاعر مسرحي في السنوات الخمس الأخيرة من حياته.

(٩) أنظر القول في هذه الآثار النثرية في مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب، وكذلك في فصل «نثر شوقي» في هذا الكتاب.

(١٠) وهذه الروايات الشوقية النثرية بها من مقوِّمات المسرحية عنصر الحوار إذ يظهر فيها ظهوراً قوياً، الأمر الذي يدعو إلى القول ان هذا كان اعداداً وتهيئة لاتقان شوقي للحوار في مسرحياته وهو أحد أركان الفن المسرحي، كما أن القصائد تتخلل هذه الروايات وهي عنصر هام في مسرحيات شوقي.

مصر، بما فيها عصر المماليك الذي ذكره في مسرحية «علي بك الكبير». إذن هذه الهمزية وإن لم تكن مسرحية بالمعنى الدقيق، إلا أنها كانت كذلك بمعنى آخر، وهو أنها كانت لوحة واسعة مطولة عرض فيها شوقي الفصول المختلفة من مسرحيته[11] التاريخ المصري.

ثانياً: ومع انصرافه إلى تأليف الروايات النثرية، إلا أن شوقي لم ينس المسرح والمسرحيات والمسرح الموسيقي طوال هذه الفترة، فالوثائق وآثار شوقي تشير إلى أن المسرح لم يغب عن خاطر شوقي فهو يذكر اهتمامه بالمسرح وسارة برنارد[12]، والأوبرا، والممثلين في مصر[13]. وعندما يذكر أثينا يقول عنها إنها «أول مسرح وضع للتمثيل في هذه الديار»[14]، وكل هذه الاشارات تؤرخ لسنة ١٨٩٩. ثم يذكر عام ١٩٠١ ڤردى في مرثاته المشهورة مشيراً إلى «عايدة» والأوبرا واسماعيل[15]، ولعل أهم هذه المعالم في رحلة شوقي المسرحية في هذه الفترة هي المقطوعة الشعرية الجميلة التي نظمها حوالي ١٩٠٥ على لسان «هملت» عندما مثل المسرحية الشهيرة الشيخ سلامة حجازي[16].

---

(١١) وشوقي يستعمل «رواية» بدل «مسرحية» كما يلمح في النظرات التحليلية لمسرحياته: وهو يفهم تعاقب الفترات في تاريخ مصر على أنه رواية أو مسرحية. ففي خطابه للأديب الانجليزي «هول كين» يقول:

هول كين مصر رواية لا تنتهي ... منها يد الكتاب والشراح

وكذلك في اللامية التي خاطب فيها السلطان حسين كامل: «ان الرواية لم تتم فصولاً»، وعند شوقي كما عند شكسبير «الدُّنياَ مَسْرَح» وقول الثاني في هذا معروف.

(١٢) انظر «الشوقيات المجهولة» ١/١٥٧، وهذه قطعة رائعة عن سارة برنارد توحي انه رآها وتأثر بها وبقي يذكرها عكس ما ظن البعض.

(١٣) المصدر نفسه، ص ١٧٥.

(١٤) المصدر نفسه، ص ١٥٥.

(١٥) الشوقيات ٣/١٨٠.

(١٦) «الشوقيات المجهولة» ٢/٤٢.

هذه أمثلة مما سلم موثَّقاً عن مواصلة شوقي اهتمامه بالمسرح في هذه الفترة ولا شك أنه يؤلف جزءاً ضئيلاً مما كان يدور بخلد شوقي في هذه السنين الطويلة، ويروي لنا ابنه حسين أن والده كان دائماً يزور الكوميدي فرانسيز عند مجيئه إلى باريس لزيارته وهو يدرس هناك، بعد رجوعهم من المنفى[١٧]، كما يذكر أصفياؤه أنه كان يكثر من زيارة دور الخيالة لرؤية الروايات والمسرحيات.

ثالثاً: وأخيراً هناك المسرحيتان اللتان نظمهما شوقي ولم يذعهما في هذه الفترة وهما: «البَخيلة» وقد نظمها سنة ١٩٠٧ «وأميرة الأندلس» وقد نظمها في وقت ما في المنفى الذي استمر من سنة ١٩١٥ إلى ١٩١٩. والأولى ملهاة شعرية اجتماعية والثانية مأساة نثرية تاريخية.

وهما مسرحيتان ذواتا شأن في هذا الموطن فهما دليل على أن شوقي لم يكتف بالتعويض الروائي النثري وارتياد المسارح، بل بدأ يستعد للعودة إلى التأليف المسرحي منتظراً مواتاة الظروف لنشره واذاعته. كما وأن المسرحيتين تمثلان محاولة شوقي القيام بتجارب مسرحية جديدة تختلف عن «علي بك الكبير» المأساة التاريخية الشعرية التي نظمها حوالي سنة ١٨٩٢. فالأولى ملهاة اجتماعية من صميم الواقع المصري صدف فيها شوقي عن تناول المواضيع التاريخية، والثانية مأساة تاريخية أعرض فيها شوقي عن اتخاذ النَظْم وسيلة للأداء المسرحي، ومن هنا فهاتان المسرحيتان مَعْلمان مهمان في الاختيار النهائي لشكل المسرحية في السنوات الخمس الأخيرة من حياته بعد هذه الاختبارات، وكان هذا الاختبار يتألف من ارتضائه النظم كالوسيلة المثلى للأداء المسرحي،

---

(١٧) «أبي شوقي» ص ١١٠ ـ ١١١.

والتاريخ كمصدر لاسلتهام موضوعات مسرحياته[18].

وبالاضافة إلى هذا كله، كان شوقي خلال هذه السنوات الطوال التي لم ينس فيها المسرح والمسرحية يعمِّق فهمه للناس والحياة. وساعده على ذلك المستويات والأصعدة الاجتماعية التي رقي إليها أو تحرك فيها أو هبط عنها وهي: (١) القصر العلوي الذي حله ما يقرب من ربع قرن وشاهد فيه مسرحية الحياة السياسية والاجتماعية تمثل على أعلى المستويات، و(٢) المنزل الإسباني الذي حله في المنفى في برشلونة عندما راقب الناس والحياة في دار الغربة، وكانت فترة تأمل له دامت خمس سنوات، و(٣) الشارع القاهري الذي نزل إليه واختلط بعامته في مقاهيه بعد عودته من المنفى وانطلاقه من القصر[19]. وكان هذا كله إعداداً لمسرحي المستقبل الذي مكَّنته هذه الإقامات الثلاث من المشاهدة والتأمل والمشاركة.

ج) وأخيراً وبعد رحلة طويلة امتدت أكثر من خمس وثلاثين سنة، عاد شوقي إلى المسرح وتأليف المسرحية عام ١٩٢٧، وبذلك تمَّ على يده ميلاد المسرح العربي الشعري الجادّ، وكانت نتيجة هذا الميلاد ست مسرحيات في مدة لا تزيد عن خمس سنوات، وهذا انجاز كبير للشاعر الذي كان يجتاز أزمة صحية في هذه الفترة ما لبثت أن قضت عليه في ١٤ اكتوبر ١٩٣٢. وكان ميلاد المسرحية الشوقية حدثاً مهماً في تاريخ الشعر العربي، وبعداً له شأنه في الظاهرة الشوقية، وكان هذا الميلاد

(١٨) ولا ينقض هذا القول ان شوقي نظم ملهاة «الست هدى» الاجتماعية حوالي ١٩٣٢، فقد نظم ست مسرحيات غيرها في هذه الفترة وكلها تاريخية، كما أنه قبيل وفاته كان يهم بكتابة مسرحية تاريخية «محمد علي الكبير».

(١٩) راجع ما قاله سكرتيره، أحمد عبد الوهاب في «اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» ص ١١٧ - ١١٨.

تحقيقاً لرغبات أرجئت أكثر من خمسة وثلاثين عاماً، وتفسير هذا الميلاد يمكن بسطه على الوجه التالي:

١) تم في العقد الأخير من حياة شوقي، ما لم يتم ويتهيأ قبل ذلك من ظروف وملابسات وأحوال سياسية واجتماعية وأدبية وفنية، كانت كلها تدعو إلى ميلاد المسرح الشوقي: لقد تغير المجتمع المصري في العشرينيات عما كان عليه في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، فقد كان مجتمعاً «تقود البورجوازية الصاعدة حركة التجديد فيه» وتتطلع إلى الجديد وتنتظره من الأدباء والشعراء، وهذه الحركة وهذا التطلع تصاعدا كثيراً في العشرينيات بعد عودة شوقي من المنفى، وبعد سنة ١٩١٩ تطور الوعي القومي تطوراً كبيراً في الشعب المصري الذي أقبل «على المسرح كمركز من مراكز الدعاية القومية»، والمسرح نفسه تطور كثيراً على يد كبار الممثلين أمثال جورج أبيض ويوسف وهبي[٢٠].

إذن تهيأت ظروف مواتية للمسرح المصري في العشرينيات، فلم يعد يعتمد على ارادة خديوية أو تأييد القصر ولا على رعايته، وظهر الجمهور المتلقي الذي نما ذوقه المسرحي وتهيأ، وَكَأَنَّ المسرح المصري الوطني في العشرينيات كان ينتظر شاعراً كبيراً يعينه على الارتفاع والسمو فوجده في رأس شعراء عصر الإحياء.

٢) هذه الظروف المواتية كانت مهيأة أيضاً لغير شوقي من الشعراء، ولكن لم يستجب لها أحد غيره. إذن هذه الظروف وحدها لا تفسر تأليف شوقي للمسرحيات بل هي عوامل مساعدة وخارجية،

---

(٢٠) راجع الفقرتين المركزتين عن جو العشرينيات الاجتماعي والثقافي في كتاب محمود حامد شوكت «المسرحية في شعر شوقي» ص ٣٥، وكتاب طه وادي «شعر شوقي الغنائي والمسرحي»، ص ٨٢ ـ ٨٣.

والمهم في هذا السياق هو الشاعر العبقري نفسه الذي استعد لهذا العمل والذي قضى قبل ظهوره كشاعر مسرحي مدة طويلة يرعى هذا الاستعداد، ثم سنحت الفرصة ودعا الداعي فاستجاب، وهذه هي العناصر الذاتية والداخلية التي ساعدت على خلق شوقي الشاعر المسرحي.

كان المسرح غرام شوقي الأول في محاولته للتجديد حوالي سنة ١٨٩٢، وهو في باريس مدينة المسرح، حيث نظم مسرحيته الأولى «علي بك الكبير». وعندما دعته الارادة الخديوية إلى ترك التأليف المسرحي بقي المسرح في خاطره طوال هذه المدة، وكان يعود إليه ويؤلف فيه ولا ينشر ما يؤلفه. كما أنه في هذه السنوات الطويلة كانت التجارب الكثيرة على أصعدة مختلفة تزيد وتعمق فهمه للتاريخ والحياة والناس، وهي مستلهمات المؤلف المسرحي[٢١]. وعندما ظهر ظهوراً قوياً كشاعر مسرحي كانت شاعريته ومقدرته على النظم في أوجها بعد مراس قارب الأربعين سنة فظهرت آثارها في مسرحياته ولا سيما في سلطانه على إداة الحوار، والغنائيات، والحوار الداخلي والنجاوى التي جمَّل بها مسرحياته.

ومهما قيل في مواطن الضعف المسرحي عند شوقي، يبقى إنجازه كبيراً لا سيما وأنه لم يكن أمامه نماذج للمسرح الشعري العربي يحتذيها،

---

(٢١) ويبدو أن شوقي بعد ممارسة طويلة للشعر الغنائي قاربت الأربعين سنة شعر بالحاجة إلى وسيلة جديدة للتعبير غير الشعر القصائدي، فالتمسها في المسرح لما يتيح هذا للشاعر من فرص لرسم لوحات كبيرة للحياة والتاريخ هذا ما يفهم من حديثه مع طاهر الطناحي حيث يقول: «والشاعر يجد رسالته في الرواية المسرحية أوسع مدى وأبقى حياة وأعظم نفعاً، لأن الروايات التمثيلية هي الدنيا مصغرة على المسرح» انظر كتابه «صور وظلال من حياة شوقي وحافظ»، دار الهلال (د. ت) ص ٢٨ ـ ٢٩.

أو ينسج على منوالها وأنَّ مساره المسرحي قد تعدل ما يقرب من ثلث قرن.

## ٣ ـ مذهب شوقي المسرحي

كثر القول في المذهب المسرحي الذي انتمى إليه شوقي، وكاد شبه اجماع يظهر أنه تأثر تأثراً قوياً بالمذهب الكلاسيكي الفرنسي، ولكن هذا الاجماع بدأ يتصدع بعد ظهور مقال بعنوان «مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية»، وهو مقال قوي الجدل في انكار كلاسيكية مسرح شوقي وبه نوافذ كثيرة حول هذا الموضوع[1].

ولعل خير ما يمكن أن يُقال في هذا الصدد هو أن شوقي لم «يتمذهب» مسرحياً، فهو لم ينتم إلى مذهب معين، ولم يعن بدراسة علمية لأصول الفن المسرحي، ولكن ارتضى لنفسه فهماً للمسرحية يأخذ أطرافاً من مذاهب متعددة تروق له، ويرى فيها قابلية للتمصير والتعريب، والعرض على مسارح القاهرة، وفي ضوء هذا الرأي يمكن

---

(١) راجع إبراهيم حمادة «مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية» في «فصول» أكتوبر ـ ديسمبر/١٩٨٢: ص ١٦٧ ـ ١٧٦. وعلى الصفحتين ١٦٧ ـ ١٦٨ عرض لآراء الذين قالوا بتأثر شوقي بالمذهب الكلاسيكي الفرنسي. وأنا أجنح إلى الذهاب مذهب المؤلف في انكار كلاسيكية مسرح شوقي بالمعنى الصارم الدقيق الذي عناه المؤلف، ولكني لست معه في انكاره غشيان شوقي المتكرر لدور التمثيل الفرنسية في باريس. انظر ص ١٦٨، حيث يقول عن شوقي: «وإن كان قد اضطر بدافع الفضول أو الرغبة في الترفيه... أن يشاهد في باريس عرضاً مسرحياً بين حين وآخر». وهذا يخالف ما قاله شوقي نفسه عن هذا الأمر (انظر حاشية رقم ١٢ في الفصل السابق عن رأي شوقي في سارة برنارد)، وأهمية باريس وفرنسا كمكوِّن من مكوِّنات شاعريته كانت تكمن في الفرصة التي أتاحت لشوقي أن يزور هذه المسارح ويتأثر بها بالمشاهدة أكثر من القراءة والدراسة لأصول المسرح الكلاسيكي، فالأثر الباريسي واضح في شوقي ويؤيده تأليف مسرحيته الأولى «علي بك الكبير» فهذه نظمت ليس في القاهرة ولكن في باريس، وهي تمثل الأثر الفرنسي في تكوين شوقي وانماء اهتمامه بالمسرح الجدي، وكانت نتيجة غشيانه مسارح باريس أكثر من دراسته للفن المسرحي الفرنسي دراسة متأنية واعية.

الكلام عن «تأثرات» شوقي في مساره المسرحي الطويل، الذي ذكرناه في الفصل السابق على الشكل التالي:

أ) يبدأ الكلام عن مسرح شوقي وتأثراته ـ ويجب أن يبدأ ـ بحقيقة واقعة، وهي أنه ألف مسرحيته الأولى «علي بك الكبير» حوالي ١٨٩٢ وهو في باريس. إذن يصح القول إن مسرحيته الأولى هذه من وحي مدينة المسارح، باريس، وليس من وحي القاهرة. وهذا يقودنا إلى التساؤل عن المدرسة المسرحية التي حاول شوقي محاكاتها عندما كتب هذه المسرحية، إن كان قد فعل هذا حقاً. فموضوعها مستمد من التاريخ، والنظم ليس النثر هو المعتمد عليه في الأداء، والمسرحية تُراعي وحدة الزمان والفعل إلى حد ما، وشكل الصراع فيها هو بين الحب والواجب، أو بين القلب والعقل، والغلبة في هذا الصراع للثاني. كل هذا يوحي ـ وإن كان لا يثبت ـ أنه استلهم نماذج المدرسة الكلاسيكية حتى وإن لم يُدِرْ الحركة المسرحية إدارةً محكمة.

ومع ذلك فتاريخية المسرحية يمكن أن تكون اتفاقاً يفسر على وجه آخر، وهو أن اهتمام شوقي بالتاريخ كان اهتماماً أصيلاً يظهر في رواياته وشعره القصائدي، وهذا لم يكن مستمداً من الكلاسيكية الفرنسية، وكذلك شكل الصراع يمكن تفسيره أنه استلهام للتراث العربي والإسلامي حيث كانت أمثال هذه التيارات تصطرع، وكذلك يمكن القول في ايثار شوقي للنظم على النثر في تأليفه المسرحي وأنه يعكس رأي شوقي الخاص بالموضوع[٢].

لكن اجتماع الأمور الثلاثة في مسرحية واحدة وتأليف هذه

(٢) راجع ما قاله لطاهر الطناحي عن أفضلية النظم على النثر من زاوية الممثل والجمهور المشاهد، انظر كتابه «شوقي وحافظ» ص ٢٨.

المسرحية في باريس وبوحي من دور مسارحها، يكاد يقود الباحث إلى أن هناك أثراً فرنسياً في هذه المسرحية، أثراً كلاسيكياً أو قريباً منه على الرغم من وجود عناصر غير كلاسيكية في المسرحية. فعدم تطبيق أصول الفن المسرحي الكلاسيكي تطبيقاً محكماً أو صحيحاً لا ينفي بالضرورة تأثر المؤلف بهذا المبدأ. وهذا قد يكون ما وقع شوقي فيه، الأمر الذي حيَّر نقاده بشأن انتمائه المذهبي. فلا يمنع أن تكون علاقة شوقي بالمذهب الكلاسيكي الفرنسي علاقة تأثر بسيط وليس علاقة تمذهب أو انتماء جاد.

ب) ومهما يكن من أمر بشأن علاقة شوقي بالمذهب الكلاسيكي الفرنسي، فإن اقامته بباريس كانت عهداً لا يتعدى السنتين. وأطول من ذلك كثيراً، ولعله لا يقل عنه أهمية، هو الدور الوسيط الذي امتد من عام تأليفه مسرحيته الأولى في باريس سنة ١٨٩٢ إلى عام ١٩٢٧ عندما عاد إلى المسرح عودته المركزة القوية. هذا دور طويل استغرق خمساً وثلاثين سنة كان شوقي أثناءه يطوِّر فيه تصوره للمسرح، ويعيد النظر فيما وعى في باريس وما أوحته له. ورصد هذا التطور يمكن بسطه على الوجه التالي:

١) أول ما يلاحظ على هذا التطور والتصوّر في هذا الدور هو بدء ابتعاد شوقي عن المذهب الكلاسيكي الفرنسي، أو ما يمكن أن يكون قد تأثر به بشكل أو بآخر من هذا المذهب. ويبين هذا في المسرحية التي كتبها سنة ١٩٠٧، وهي «البخيلة» وهي مسرحية الواقع الاجتماعي المحلي المعاصر، وليس المسرحية التي تتحدث عن الملوك والأمراء وقصورهم كما هو شأن المسرحيات الكلاسيكية. ويبين هذا أيضاً في «أميرة الأندلس» التي ألفها شوقي في المنفى، والتي هي أيضاً تبتعد عن المذهب الكلاسيكي في ناحية أخرى، وهي اختيار المؤلف كتابتها نثراً

وليس شعراً[٣].

٢) وبقدر ما كان يبتعد عن الكلاسيكية وفرنسا كان يقترب من انجلترا، وشاعرها المسرحي الكبير، وكان هذا طبيعياً. فعلى الرغم من دراسته في فرنسا ومعرفته باللغة الفرنسية وجهله بالانجليزية، كان شوقي يعيش هذه السنين الطويلة في بلد احتله الانجليز عام ١٨٨٢، وكان لهم فيه حضور سياسي ـ عسكري عريض وكذلك ظل ثقافي طويل تطيله شهرة شاعرهم المسرحي العالمية، ويؤكده الأدباء المصريون الذين درسوا في انجلترا أو تأثروا بالأدب والنقد الانجليزي أكثر من الفرنسي. كل هذا أدنى شوقي من شكسبير الذي ولا بد عرَّفه إليه معبوده هوغو الذي كان من أشد المعجبين به، وكذلك كان صديقه خليل مطران الذي ذكره في مقدمته «للشوقيات» والذي ترجم إلى العربية أربعاً من مسرحيات شكسبير، كما أن ولع شوقي بالمعارضة ومحبته للتفوق لا بد أنها ساقته إلى نقل صعيد المعارضة من صعيد الشعر العربي القصائدي إلى صعيد الشعر العالمي المسرحي والذي كان فارس حلبته شكسبير. وفي تحول انتباه شوقي إلى شكسبير تحول ما إلى المذهب المسرحي الرومنسي الذي كان يمثله المسرح الانجليزي.

٣) وليس هناك أدنى شك في تأثر شوقي في هذه الفترة بالمسرح الغنائي. فشوقي بعد باريز كان من قُطَّان القاهرة، وكان على اتصال وثيق بالحياة الفنية التي كان يرعاها، ولكن المسرح المصري السائد في هذه الفترة كان ولا شك مسرح عبده الحمولي، وسلامة حجازي،

(٣) ومع ذلك فقد رجع إلى المسرحية التاريخية والشعرية في الفترة الأخيرة من حياته وألف ست مسرحيات شعرية تاريخية، وهذا لا يعني كلاسيكيته بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنه يعكس استصلاح شوقي أو استحسانه للتاريخ والشعر في تأليف المسرحية. ومهما يكن من أمر فقد بقي شوقي يزاوج بين ما يروق له من المذاهب المختلفة وبين ما يحسبه قابلاً للعرض في بلده.

وسيد درويش، أي المسرح الغنائي، وولع شـوقي بالمـوسيقى والغناء معروف، فقد رثى هؤلاء الفنانين أروع رثاء، وهو الـذي رعى ونّمى فيها بعد مواهب موسيقار الجيل محمد عبد الوهاب[٤].

وفوق كل هذا كان شـوقي شاعـراً غنائيـاً قبل أن يصـير شاعـراً مسرحياً، ولذلك فقد بقي في وجدانه الحب الأول القديم، الأمر الذي دفعه إلى اشاعة الغنائيات في مسرحه والإكثار منها، وهذا بدوره صبغ مسـرح شوقي بلون غنـائي قوي جعـل مسرحيـاته قـابلة لـلإخـراج المسرحي الغنائي.

ولم يتأثر شوقي بالمسرح الغنائي المصري فحسب، بل تأثر أيضـاً بالمسرح الغنائي الأوروبي لا سيما الأوبرا الايطاليـة وهو أمـر لم يلتفت إليه باحثو شوقي، أو لم يرعوه رعاية كافية مع أنه بالغ الأهمية في فهم علاقة شوقي بالمسرح الغنائي، وادخاله الغنائيات في تركيب مسرحـه الشوقي. وأهم الفنانين الموسيقيين الذين تركوا أثرهم على شـوقي هو الموسيقار الأوبـرالي الشهير ڤـردي الذي كـان له صلة خـاصة بمصر، وبمصر اسماعيل بطل شوقي، والذي رثاه[٥]، عند وفاته سنة ١٩٠١. وڤردي هو الذي ألف ريغوليتو التي مثلت سنة ١٨٦٩ بمناسبة افتتـاح قناة السويس وكذلك «عايدة» التي مثلت في القاهرة سنة ١٨٧١. وهما اوبرتان رددت صـداهما الصـالات الموسيقيـة العالميـة. وكانت الأولى تعتمد على نص مسرحي كتبه معبـود شوقي، فكتـور هوغـو، كما أن ڤردي ألف أوبرات أخرى تعتمد على نصوص مسرحية لشكسبير[٦].

---

(٤) انظر «الشوقيات» الجزء الثالث، الفي يحوي المراثي الشوقية، ومنها التي في هؤلاء المغنين: في ذكرى سيد درويش سنة ١٩٣١، ص ١٤ ـ ١٦، في وفاة عبده الحمولي سنـة ١٩٠٢، ص ٧٣ ـ ٧٥، وفي ذكرى الشيخ سلامة حجازي سنة ١٩٣٠، ص ١٣٨ ـ ١٣٩.

(٥) انظر الملحق عن ڤردي في فصل «المكوِّنات والمؤثِّرات».

(٦) وكذلك كانت الأوبرا الشهيرة «توسكا» تعتمد عـلى نص مسرحي للكـاتب الفرنسي الشهـير

وأدرك شوقي أن المسرحية الدرامية يمكن أن توظَّف لخدمة مسرح آخر هو المسرح الغنائي الأوبرالي الذي لا يقل روعة عن المسرح الدرامي، وقد يفوقه في بهاء الموسيقى والغناء وأن الخط الذي يفصل المسرح الدرامي عن المسرح الغنائي يمكن أن يستدق بحيث يتداخل المسرحان[٧].

إذن من الراجح أن يكون قد التقى في وعي شوقي عاملان دفعاه إلى الحفاوة بالغنائيات في مسرحه: أولهما حرصه على الوصول إلى الجمهور المصري المشاهد الذي لولا العنصر الغنائي القوي في المسرح الشوقي لنفر منه وأعرض عنه، وايمانه بأن هذه الغنائيات تضمن لمسرحه عمراً ثانياً على خشبة المسرح الغنائي يكون أشد بهاء وروعة منه على المسرح العادي. وهكذا كان مصير مسرحيات أعاظم الشعراء المسرحيين وعلى هذا الأساس يكون العنصر الغنائي في مسرح شوقي ايطالي الايحاء بقدر ما هو مصرّية، الأمر الذي يدعو إلى إضافة الأثر الايطالي، بعد الأثر الفرنسي، والانجليزي، إلى سلسلة المؤثرات التي عملت في تكوين فن شوقي المسرحي.

ج) هذه إذن هي العناصر التي كان يتألف منها تصور شوقي للمسرح، وهذه كانت عدته عندما طلع على العالم الأدبي العربي بسلسلة من المسرحيات بعد صمت طويل دام خمساً وثلاثين سنة.

لم ينتمِ شوقي إلى مذهب مسرحي معين، ولكنه كان يستصلح عناصر من مذاهب مختلفة، فقد تأثر إلى حد ما بالكلاسيكية الفرنسية،

---

= الذي عاصر شوقي في باريس، (فكتوريان ساردو).

(٧) ولعل هذا كان في خاطر شوقي عندما قال في رثاء الشيخ سلامة حجازي «الشوقيات» ١٣٨/٣:

اين من مسمع الزمان أغانيّ ... عليهنَّ روعة التمثيل

ثم بالرومانسية الشكسبيرية، ثم بالمسرح الغنائي، فكان مذهبه مذهب الاستصلاح من المذاهب المختلفة. وليس معنى هذا أن مسرح شوقي كان خليطاً من عناصر متنافرة لا تأتلف وبالتالي لا تروع القارىء والمشاهد. معنى هذا أن مهمة شوقي كانت عسيرة ولم تكن أقل من نقل المسرح الشعري الجاد إلى مجتمع لم يعرفه قروناً طويلة وإلى أدب لم تكن فيه نماذج سابقة يستند عليها ويهتدي بهديها[٨]. ولذلك كان انجاز شوقي - بالرغم من موطن الضعف في مسرحه - انجازاً كبيراً لأنه كان عليه أن يخرج مسرحاً شعرياً مقبولاً من ناحية فنية خالصة، وفي نفس الوقت مقبولاً لدى الجمهور - ليس الجمهور الفرنسي الذي اعتاد مشاهدة المسرح الأدبي الجاد - ولكن جمهوراً لم يألف هذا اللون من الأدب المسرحي[٩].

صار المسرح الشوقي خطاباً فنياً لجمهور له أبعاد ثلاثة مهمة: فهو مصري، وهو عربي، وهو مسلم. وادراك شوقي لتركيب جمهوره الثلاثي هذا أملى عليه قواعد كثيرة التزم بها في تأليف مسرحه، فجاء مرآة ذات ثلاثة سطوح تعكس التركيب الثلاثي لجمهوره، مصرياً - عربياً - إسلامياً. جاء مصرياً[١٠] في كثير من موضوعاته، وفي غنائياته، وفي اشاراته، ورسالاته السياسية، وجاء عربياً كذلك في موضوعاته، وفي التيار الخلقي الذي يجري فيه وفي رسالته السياسية - كما في مسرحية «عنترة» - وجاء إسلامياً في شكل من شكول صراعه، وكان هذا يأتلف مع ضمير شوقي وعالمه الفكري. فالرجل كان شاعر التراث ولذلك كان طبيعياً أن يهدف إلى اكساب هذا الوليد الجديد

(٨) كما كانت قصائد البارودي، رائد شعر الاحياء القصائدي، إمام شوقي.

(٩) وكان يألف مسرح سَلامة حجازي وعلي الكسار، مسرح الغناء والترفيه.

(١٠) حتى وعليه طابع العشرينيات في الحياة المصرية.

ابعاداً منتزعة من التراث ولائقة بشاعر التراث، وهنا يكمن جانب من عبقرية شوقي في التكييف والاستصلاح ـ الطريقة المثلى للوصول الفني إلى جمهور لم يألف هذا الجنس الأدبي، وما كان ليألفه لولا أن شوقي خلق فيه ذوقاً لاستساغة هذا اللون الأدبي الجديد، بما قام به من استصلاح وتكييف ضَمِنَ معهما وقوعه موقع رضا وقبول عند هذا الجمهور.

فالمسرح الشوقي إذن مسرح مصري عربي اسلامي، وهو وليد جديد يمكن أن يأخذ مكانه بجانب المسارح الأخرى المختلفة، ويجب أن يُقَوَّم من هذا المنظور كما تقوَّم من مناظيرها المختلفة المسارح الأخرى وهي: اليونانية، والرومانية، ومسرح العصور الوسطى، ومسرح النهضة، والمسرح الفرنسي الكلاسيكي، والمسرح الحديث. فالمسرح الشوقي يجب أن ينظر إليه كمسرح عربي ـ اسلامي، له قوانينه التي تتحكم إلى حد ما في قواعده وأركانه.

هذه الريادة المسرحية التي قام بها شوقي ذات شأن كبير في انتظار من يطوِّر المسرح العربي الإسلامي بعد الرائد الكبير على خطوط عربية اسلامية، مثل اكساب الصراع المسرحي مفاهيم القضاء والقدر، وهي تؤلف فصلاً مهماً في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، واشراب هذا الصراع المسرحي ألواناً من الحياة العاطفية المستمدة من أصول عربية اسلامية مُمَيِّزة، كالحب العذري والصوفي الذي تلمح آثاره في «مجنون ليلى».

## ٤ ـ المسرحيات الثمان

إنجاز شوقي المسرحي في السنوات الخمس العجيبة والأخيرة من حياته يتألف من مسرحيات سبع نُشِرَ ومُثِّلَ بعضها ابان حياته وبعضها

الآخر بعد مماته وهي حسب ترتيبها الزمني: «مصرع كليوبترا»، «مجنون ليلى»، «قمبيز»، «علي بك الكبير»، «أميرة الأندلس»[1]، «عنترة»، و«الست هدى»: ويضاف إليها «البخيلة» التي نظمها شوقي سنة ١٩٠٧.

هذه المسرحيات الثمان يمكن تقسيمها على الوجه التالي: (١) ست منها مآسي، واثنتان ملهاتان، (٢) ست منها مسرحيات تاريخية تدور حوادثها في الماضي البعيد أو المتوسط أو القريب، واثنتان منتزعتان من المشهد المصري الحديث أو المعاصر، وتصفان المجتمع الشعبي المصري، (٣) والمآسي ثلاث منها مصرية، وثلاث عربية والملهاتان مصريتان.

وتدور حوادث المسرحيات في أمكنة وأزمنة مختلفة من التاريخ المصري والعربي: فالمصرية منها تتصل بالعهد القديم، الفرعوني منه والمكدوني، وبالعهد الوسيط، زمن المماليك، وبالعهد الحديث؛ والعربية منها تتصل بالعصر الجاهلي ثم بالأموي شرقاً، وأيضاً بعهد ملوك الطوائف في الأندلس غرباً.

هذا العرض السريع يظهر بجلاء ووضوح الرقعة الجغرافية المختلفة التي تنقلت عليها خشبة المسرح الشوقي وهي وحدات جغرافية ثلاث أولاها مصر وثانيتها الجزيرة العربية، وثالثتها الأندلس والعدوتان. وهذا العرض يظهر أيضاً المدى الزمني البعيد الذي كان اطاراً زمنياً لهذه المسرحيات من القرن السادس الميلادي إلى القرن العشرين، وهذا التنوع يشير إلى معرفة شوقي الواسعة بالتاريخ المصري، والعربي ـ مادة مسرحياته ـ وإلى مقدرته على التصرف بهذا

(١) وهذه أخذت شكلها النهائي في هذه الفترة بعد عودة شوقي من المنفى.

التاريخ في مختلف أمكنته وأزمنته.

ومضامين هذه المسرحيات تثير أسئلة كثيرة والاجابة عليها تلقي أضواءً على فهم شوقي لمهمته التاريخية في إثراء الأدب العربي بهذا اللون الجديد ـ المسرح ـ وعلى حكمته في اختيار المواضيع التي تضمن المشاركة الوجدانية بين الجمهور المشاهد وبين الممثل، وبالتالي تضمن نجاح هذه التجربة الجديدة.

وأول ما يلاحظ هو التزام شوقي للمواضيع التي تهم هذا الجمهور. فكلها بلا استثناء منتزعة من التاريخ والحياة المصرية والعربية، أي من المادة التي تضمن اهتمام الجمهور المشاهد[٢]. ويبدو أن الاهتمام بالمضامين العربية كان نتيجة لازدياد اهتمام شوقي بالتاريخ والحياة العربية في الفترة الثالثة من حياته. وهذا الاهتمام بدأ في الواقع في المنفى قبل عودته إلى مصر عندما ازدادت صلته وثوقاً بالتاريخ العربي والواقع العربي، فكانت المسرحيات الثلاث: «أميرة الأندلس» و«مجنون ليلى» و«عنترة». وعندما فعل شوقي ذلك وسع دائرة مريديه، فشملت الجمهور العربي في شرق العالم العربي وغربه[٣].

---

(٢) وقد أدى هذا إلى جعل مسرح شوقي ـ على الأقل في موضوعاته ـ مسرحاً محلياً قومياً، وهذا ما لم يفعله شكسبير: المسرحية الشوقية الوحيدة التي لمضمونها بعد عالمي هي «مصرع كليوبترا» ومع ذلك فهذا الالتزام بالتاريخ المصري والعربي يُظهر استقلال شوقي الفكري عن سلفه الانجليزي العظيم.

(٣) قابل ما قاله في مقدمته لروايته النثرية «دل وتيمان» حوالي سنة ١٩٠٠، ورغبته في التأليف في كل فترات التاريخ المصري طوال العصور، وهي رغبة كان قد حققها قصائدياً قبل سنوات عام ١٨٩٤ عندما نظم مطولته الهمزية في تاريخ مصر من زمن الفراعنة إلى عهد الأسرة العلوية. وقد حقق شيئاً من هذه الرغبة في سلسلة الروايات الفرعونية. وليس في هذه الفترة إلا رواية عربية واحدة من أدب شوقي وهي «ورقة الآس».

ويلاحظ أيضاً في هذه المضامين إقصاؤه للعنصر التركي والعثماني، وهو أمر غريب من شاعر كانت الدماء التركية تجري في عروقه ومن شاعر طالما اعتز بالأتراك، في شعره، وكان تاريخهم مليئاً بالصفحات المجيدة التي كان يمكن استغلالها في كتابة المسرحيات(٤). وهذا الاقصاء له دلالته أيضاً، فقد أزور شوقي عن الأتراك والعثمانيين (أو قل عن مصطفى كمال وتركيا الجديدة بعد إلغاء الغازي للخلافة) وكذلك فَعَلَ العرب في آسيا بعد ثورتهم على الأتراك في الحرب العالمية الأولى. فكان شوقي وهو يقدم هذا المولود الجديد للجمهور العربي، على حق في اقصائه الأتراك لتحقيق المشاركة الوجدانية.

وأخيراً يلاحظ أن شوقي في خمس من مسرحياته التاريخية الست قد اختار فترات الضعف والانحلال في التاريخ المصري والعربي(٥)، وكان ذلك متعمداً، ولو كان في مقدوره لفعل غير ذلك. لقد اختار شوقي هذه الفترات لأنها كانت قريبة من حال العرب ومصر في الحرب العالمية الأولى، ومشبهة لها ولذلك كانت هذه المواضيع تأتلف مع هدفه في انجاح مسرحياته بادخال عامل التشويق والتعاطف والمشاركة بين الجمهور في الصالة والتمثيلية على خشبة المسرح.

إذن هذه المسرحيات الثمان مَثَلٌ على توظيف التراث والتاريخ القومي في خدمة الفن الشعري الجديد. والتوظيف في هذا القطاع يتكامل مع التوظيف في قطاعين آخرين من أعمال شوقي الأدبية وهما:

---

(٤) ولكن شوقي، الذي أقصى الأتراك عن الجنس الأدبي الجديد ـ المسرحية ـ الذي قدمه للعرب، خص هؤلاء بالجنس الأدبي الآخر الذي حبا به الأدب العربي والذي يمكن أن يطلق عليه بشيء من التجاوز «الملحمة الشعرية»، وأمثلته البائية الكبرى «صدى الحرب»، و«الأندلس الجديدة» وقصائد أخرى.

(٥) وهو سؤال أثاره محمد مندور في كتابه «مسرحيات شوقي» ص ٣٣، وأجاب عليه اجابة غير مقنعة، ص ٣٤، ٣٨.

رواياته النثرية، وشعره القصائدي. ولعل القطاع المسرحي بشموليته واتساع مداه أو أفقه يمثل ذروة توظيف هذا التراث والتاريخ في خدمة الفن الشعري(٦) الذي بدوره وُظِّف أيضاً في خدمة القضايا القومية المعاصرة المصرية منها والعربية. فتبنيّ مسرح شوقي للقضايا الوطنية والقومية جعل من هذا المسرح وسيلة قوية من وسائل التعبير السياسي والاجتماعي يمكن تفصيل القول فيه على الوجه التالي:

١) في المسرحيات المأساوية المصرية الثلاث: «مصرع كليوبترا» و«قمبيز» و«علي بك الكبير» وفي المسرحيتين العربيتين: «أميرة الأندلس» و«عنترة» رسالات وطنية وقومية واضحة(٧). لقد كان الاحتلال الانجليزي سنة ١٨٨٢ الحدث العسكري والسياسي الكبير في تاريخ مصر الدولي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهكذا كان في عالم شوقي الفكري طوال حياته، يحاربه في قطاعات أدبه الثلاثة: نثره، وشعره القصائدي، ومسرحياته، وأغلب الظن أن هذا يفسر اختياراته التاريخية، فأربع من هذه المسرحيات «مصرع كليوبترا» و«قمبيز» و«أميرة الأندلس» و«عنترة» مسرحيات احتلال: الأولى والثانية تمثل احتلال مصر على يد الرومان والفرس، والثالثة احتلال الأندلس على يد المرابطين، والرابعة احتلال الهلال الخصيب وأطراف الجزيرة على يد الروم والفرس، والرسالة السياسية في

(٦) راجع رأي شوقي نفسه في تفوق المسرحية على بقية الأشكال الأدبية في أداء رسالة الشاعر، في كتاب طاهر الطناحي، «شوقي وحافظ» ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٧) وهي في هذا تمثل أهمية دراسة أدب شوقي ـ شعره القصائدي، ورواياته، ومسرحياته، دراسة تكاملية. فالرسالات الوطنية والقومية في قصائده ورواياته لا تخفى على القارىء، ولعل المسرحيات أقوى في أداء الرسالات السياسية، فقد كتبها شوقي في العشرينيات بعد ثورة ١٩١٩، وبعد عودته من المنفى، الأمر الذي زاد في عدائه للدولة المحتلة التي أمرت بنفيه عن بلده أثناء الحرب.

المسرحية الأولى والثانية موجهة ضد الأنجليز وفي الرابعة ضد الانجليز والفرنسيين[٨].

٢) والرسالة الاجتماعية أيضاً قوية في المسرحيات، ولعل أهم ما فيها موجَّه إلى المرأة المصرية والعربية. وهذا واضح أشد الوضوح من العناوين التي أعطاها لمسرحياته (ونصفها يحمل أسماء نساء: «مصرع كليوبترا»، «أميرة الأندلس» «البخيلة» «الست هدى»)، ومن أهمية الشخصيات النسائية في بقية المسرحيات التي لا تحمل أسمائَهنَّ[٩].

وهذا يعكس نصرة شوقي للمرأة المصرية وتبنيه لقضيتها التي نادى بها المصلحون أمثال قاسم أمين، والتي كان قد حياها في شعره القصائدي، وإن كان بشيء من التحفظ. لكن هذه المسرحيات نظمت في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات - أي بعد ثورة ١٩١٩، وتصاعد الحركة النسائية في مصر بزعامة هدى شعراوي في هذه الفترة. وهذا هو الدور الجديد، والوجه الجديد للمرأة المصرية التي تعكسه هذه المسرحيات والتي تسجل هذه الطفرة النسائية[١٠].

إذن هذه مسرحيات شاعر مسرحي ينظم في اطار الالتزام السياسي والاجتماعي الذي ارتضاه لنفسه ويعكس عكساً قوياً التيارات السياسية والاجتماعية التي كانت تضطرب بها مصر في العقد الثالث من القرن العشرين.

وبالاضافة إلى التعبير عن هذه التيارات السياسية والاجتماعية،

---

(٨) راجع تفصيل هذا لكل من المسرحيات في الدراسات التحليلية.

(٩) راجع آخر الدراسات عن موضوع المرأة في أدب شوقي في مقال انجيل بطرس سمعان «صورة المرأة في مسرحيات شوقي» في مجلة «فصول» أكتوبر - ديسمبر، ١٩٨٢، ص ١٨٣ - ١٩٣.

(١٠) راجع التفاصيل عن الشخصيات النسائية في الدراسات التحليلية للمسرحيات في هذا الكتاب.

تعكس هذه المسرحيات ناحيتين أخريين من عالم شوقي، وهما علاقته بالبيت العلوي في العشرينيات، وذاتيته التي لا تعرى منها هذه الأعمال المسرحية:

١) لما ألفَّ شوقي هذه المسرحيات لم يكن شاعر العزيز، إذ رجع من المنفى بعد جفوه كانت بينه وبين السلطان حسين كامل، ولم يلحقه الملك فؤاد بمعيته. ومع ذلك فقد بقي شوقي علوي الهوى فهو ربيب ذلك البيت والوفي له وهو القائل:

أأخون اسماعيل في أبنائه　　　وأنا ولدت بباب اسماعيلا

والقائم على السدة الخديوية في العشرينيات كان قريباً جداً من بطله اسماعيل فهو ابنه الأصغر ولذلك حياه شوقي في شعره القصائدي. واستمر حتى بعد ظهور قوة الشعب والأحزاب والحياة النيابية، يرى في القصر ركناً من أركان الوطن المصري في حربه مع الاحتلال.

كل هذا الولاء معكوس في بعض مسرحياته التاريخية[١١]. وأهمها وأقربها تاريخياً إلى البيت العلوي هي «مصرع كليوبترا» لأن الأسرتين المالكتين ـ البطلمية والعلوية ـ جاءتا من مكدونيا. وتأتي بعد «مصرع كليوبترا»، مسرحية «علي بك الكبير» التي هدف بها شوقي أن تكون تحية للأسرة العلوية لا سيما محمد علي الذي قضى على المماليك ونجح فيما أخفق فيه علي بك، واسماعيل الذي شهد عصره القضاء على النخاسة وتجارة الرقيق[١٢]. وهكذا حقق شوقي في العشرينيات شيئاً

---

(١١) وهكذا صار شوقي مسرحي الملوك والأمراء في هذه الفترة بعد أن كان شاعر الملوك والأمراء في شعره القصائدي وهو شاعر البلاط رسمياً.

(١٢) راجع التفاصيل عن «عَلَوِّية» المسرحيات في الدراسات التحليلية، وجدير بالذكر أنه أهدى «مجنون ليلى» إلى ولي عهد الملك فؤاد.

من الرغبة المرجأة حوالي سنة ١٨٩٢ ـ وهي صيرورته شاعر البلاط المسرحي. هكذا ظهر في هذه الفترة عندما ألف مسرحيات كان بها ايماءات كثيرة إلى البيت العلوي وصاحب عابدين، وكان يقوم بها من بيته بالجيزة، «كرمة ابن هانىء».

٢) ومع أن المسرحية تتطلب شاعرية غيرية إلا أن شخصية شوقي وذاته وخصوصيات أسرته تطل على القارىء والمشاهد من هذه المسرحيات، وهي قوية الظهور[١٤] في أربع منها: «علي بك الكبير»، «أميرة الأندلس»، «مصرع كليوبترا» «مجنون ليلى». فالأولى تتحدث عن الشراكسة الذين كان في شوقي بعض الانتماء العرقي لهم، وعن آمال وهي تذكر بتمراز جدة شوقي المعتوقة بعد حرب المورة. وفي الثانية، تذكِّر حياة المعتمد المنفي من بلده بشوقي نفسه في الأندلس، وكذلك شخصية ابن حيون، العاشق الأديب، تُحضِرُ إلى الذاكرة شوقي نفسه، وفي الثالثة تُذكِّر شخصية بولا الشاعر بشوقي، وكذلك شيء من زينون يومىء إليه. ولكن المسرحية التي تعكس الذاتية والحضور الشوقي في أقوى مظاهره هي «مجنون ليلى». فبطلها شاعر كشوقي، وهو مثله عاشق معمود. وقد باح شوقي على لسان المجنون بكثير مما لم يستطع الافصاح عنه في شعره القصائدي. ثم أحاط المجنون في المسرحية بثلاثة شعراء آخرين، وَصَوَّرَ الجن ـ شياطين الشعراء ـ في واحد من المناظر. كل هذا جعل المسرحية تزخر بالشعر والشعراء وجعلها أشد المسرحيات عكساً للحضور الشوقي.

---

(١٣) اتهم النقاد شوقي بفقدان الشخصية الشعرية، ومع أن هذا قول مردود إلا أن الغيرية التي نسبت إليه كانت هي المطلوبة في تأليف المسرحيات.

(١٤) راجع التفاصيل عن الحضور الشوقي في هذه المسرحيات في الدراسات التحليلية لهذه المسرحيات.

وعلى قصر المدة التي مارس فيها شوقي الفن المسرحي ـ السنوات الخمس الأخيرة من حياته ـ يمكن أن يلمح في أعماله المسرحية تطور ذو بال في فهمه لهذا الفن الجديد، الأمر الـذي يجعل من الممكن تقسيم هذه الأعمال على الترتيب الزمني التالي:

١) تحتلّ المسرحيتان الأوليان «مصـرع كليوبتـرا» و«مجنون ليـلى» المكـان الأول في مسرح شـوقي، وهما أول مـا نظم في هـذه الفتـرة. والمسرحيتان تحتويان خير ما نظم من الشعر أيضاً.

٢) ولكن يبدو أن النقد الشديد الذي وُجِّه إليهـما كفن مسرحي حـدا شوقي أن يخفف من غلواء الغنـائية في شعـره فكـانت النتيجـة مسرحيات تراجعت فيها الغنائية والخطابية إلى الوراء، وتأكدت بدلها أركان الفن المسرحي الصحيح أو بعضها، فكـانت مسرحيـة «قمبيز» و«علي بك الكبير» و«أميرة الأندلس» والأخيرتان كانتا صياغة جديـدة لنظم سابق.

٣) ويبدو أيضاً أن النقد الشديد الذي وجه آلى شوقي إلى الماضي والتاريخ وإصعاده الملوك والملكات على خشبة المسـرح حداه إلى تـرك المسرح التاريخي والتماس مادته المسرحية في حارات القاهرة وأحيـائها ومقـاهيها، والاتيـان منها بشخصيـات عاديـة شعبية. هكـذا ولـدت «الست هدى» وكانت عملاً مسرحياً بحتاً قويت فيها أركان المسرحية الصحيحة واختفت الغنائية والخطابية، وكذلك كانت «البخيلة» وهي صياغة جديدة لعمل قديم.

٤) ولكن يبـدو أن الحب الأول بقي حياً في وعي شـوقي ـ وهـو التاريخ والغناء ـ وكأنه ظن أو شعر أنه حقق رغبات النقاد في ملاحظة أصول الفن المسرحي عندما كتب «قمبيز» و«علي بك الكبير» و«الست

هدى» وأقنعهم بمقدرته وسلطانه على أصول الفن المسرحي، فعاد في «عنترة» إلى التاريخ والغناء، ولكن بطله كان شعبياً. وهذه المسرحية بهذا المعنى فريدة في أعمال شوقي لأنها وإن لم تكن لها روعة «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى» إلا أنها أقرت التوازن بين مطالب الفن المسرحي من رعاية لأركانه وبين ولع شوقي الشديد باستلهام التاريخ كمادة لمسرحيته وإرساله الغنائيات المطولة في مسرحه كوسيلة شعرية إلى تصوير الشخصيات، وهو التوازن الذي يشبه أن يكون اختل بعض الشيء في «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى».

٥) وهذا التطور الذي نحن بصدده في هذا الفصل لا يبدو في رعاية شوقي المتزايدة لأركان الفن المسرحي فحسب، ولكن في اقتحامه الشق الآخر من المسرحية بعد المأساة، ألا وهو الملهاة. وكأنه كان يترسم خطوات الشاعر المسرحي الذي جعله مثالاً له وهو شكسبير، سيد الفن المسرحي بشقيه المأساة والملهاة. و«الست هدى» تمثل هذا التطوّر وهي تذكار لعبقرية شوقي، وقابليتها للنمو والتطور. فكما كانت السنوات الخمس الأخيرة من حياة شوقي تمثل ذروة إبداعه الفني مسرحياً، كذلك كانت السنة الأخيرة من هذه السنوات الخمس ذروة إبداعه المسرحي في تأليفه «للست هدى».

هذه الملاحظة الأخيرة تثير سؤالاً مهماً ولعله أهم سؤال يثار في الدراسات الشوقية وفي رصد الظاهرة الشوقية، ألا وهو تطور شوقي من الحسن إلى الأحسن طوال حياته وبلوغه الذري في شيخوخته ليس في شعره الغنائي فحسب، بل في شعره المسرحي أيضاً، فكلما تقدم به العمر استحصد حبله واكتمل فنه. وعلى هذا الأساس يصح القول انه لو لم يتعدل مسار شوقي الشعري بإعراض الخديوي توفيق عن مسرحه سنة ١٨٩٢، لواصل ممارسته للمسرح من تلك السنة أربعين عاماً،

وهو عمر طويل في تأليف المسرحية لو كتب لشاعرنا لجاء بالمعجزات من آيات الفن المسرحي.

ومسرحيات شوقي منظومة عدا «أميرة الأندلس»[١٥] وهذا يدفع إلى القول إنه بعد خمس وثلاثين سنة من تفكير وتأمل استقر بشوقي الرأي أن النظم وليس النثر هو خير وسائل الأداء المسرحي، وهذا النظم في مسرح شوقي هو نظم عمودي مرسل في الفصحى، وهو أيضاً موزون مقفى. إذن هذه هي الأبعاد الثلاثة للمشكلة التي واجهت شوقي عندما ارتضى النظم أساساً لمسرحياته، ويمكن بسطها كما يلي:

١) اختيار الفصحى: هذه هي المشكلة الكبرى التي عُنيَ بها شوقي في ريادته للفن المسرحي. ولم تكن هذه مشكلة عندما نظم شاعر عصر الإحياء شعره القصائدي الذي كان له مهاد يمتد قروناً طويلة من ديوان الشعرالعربي. ولكنها كانت مشكلة في الفن المسرحي الذي يعتمد على الحوار. والحوار الطبيعي اليومي بين الناس لا يجري بالفصحى ولا يدار منظوماً.

٢) والعروض العربي هو المشكلة الثانية التي واجهت شوقي في عمله الريادي هذا، فأوزان العروض العربي كثيرة وكان على شوقي أن يختار بين تأليف المسرحية بكاملها وفي وزن واحد (كما فعل شكسبير) وبين تنويع قوافيه.

٣) والقافية كانت ثالثة المشاكل التي واجهت شوقي، فالقصيدة العربية قافيتها موحدة، وإن كان الأندلسيون نوعوا القوافي في موشحاتهم. وكان على شوقي أن يختار المناسب لهذا الفن الجديد.

---

(١٥) وهذه على كل حال أُلِّفَتْ قبل هذه الفترة في المنفى.

كانت تجربة شوقي المسرحية في مواجهة هذه المشاكل صراعاً يمكن شرحه على الوجه التالي:

١) كان شوقي من أنصار الفصحى، فكان من الطبيعي أن يستعملها في تجربته المسرحية. ويبدو شوقي واعياً في تجربته لمشكلة استعمال الفصحى وملاءمتها لهذا الفن الجديد. فمعجمه المسرحي سهل ومبسط بالنسبة لشعره القصائدي وإلى ذلك فهو يبدو طبيعياً في المسرحيات التاريخية التي كتبت مصادرها بالفصحى، وكثير من القراء والمشاهدين قرأوها بالفصحى، ومن ثم كان عندهم استعداد وتهيؤ لاستقبالها في ثوبها المسرحي الجديد[١٦]. ولكن عندما تحول شوقي عن المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي الشعبي كما في «الست هدى» زاد في تسهيل معجمه المسرحي فجاءت هذه الملهاة أسهل لغة من المآسي، وسهلت «البخيلة» حتى حفت بها الركاكة.

٢) أعرض شوقي عن الوزن الواحد في كتابة المسرحية، ونوَّع في أوزانه وأكثر التنويع. وبدا هذا مناسباً في فن أدبي كالمسرحية به شخصيات متنوعة ومختلفة تعبر عن مواقف وأمزجة كثيرة ومختلفة، عكستها هذه الأوزان العربية نفسها والتي لكل واحد منها معنى موسيقي خاص به. والتركيب الذري في النظم العربي مشكلة معروفة

(١٦) والفصحى التي يعرفها القارىء والمشاهد العربي المثقف أقرب إليه من لغة شكسبير إلى انجليزي القرن العشرين، كما ان انتشار التعليم السريع في العالم العربي بوسائله البصرية ـ الصوتية يؤذن بميلاد جيل جديد تكون الفصحى أقرب إليه من الجيل السابق له وبظهور اللغة الوسطى ـ وهي الفصحى بلا اعراب ـ وهي قريبة منها، كَلُغةٍ للتخاطب بين العرب. كل هذا سوف يقرب الشقة بين لغة الكتابة الفصحى ولغة المخاطبة، وبالتالي يكتب عمراً جديداً لمسرحيات شوقي المنظومة بالفصحى التي ستبدو لغتها لهذا الجيل الجديد غير بعيدة عن لغة المخاطبة.

تقف في وجه الشاعر لأن البيت هو الوحدة البنائية في القصيدة، إلا أن شوقي في مسرحياته كان واسع الحيلة، وقد تفنن في تطويع هذه الأوزان لمتطلبات الفن المسرحي، فهو تارة يحطم البيت الواحد ويديره على ألسنة المتحاورين، بحيث يستطيع كل مشترك في الحوار أن ينطق بكلمة واحدة أحياناً، ويكون مجموع الكلمات هو البيت الواحد؛ وطوراً يجعل شوقي المقطع المؤلف من أكثر من بيت وحدة البناء في النظم، كما فعل في نشيد «أنا انطونيو» ونشيد «الموت» في «مصرع كليوبترا»؛ وثالثة يكسب المطولة المنظومة في المسرحية وحدة عضوية كانت تستمد هذه الصفة من التركيز على النجوى والحوار الداخلي، كما في قصائده المعروفة في «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى»[١٧]؛ وأخيراً، دلل شوقي على فهمه للعلاقة بين المعروض ومتطلبات الفن المسرحي، عندما تحول عن تأكيد الغنائية في مسرحياته إلى تأكيد أركان المسرحية الأساسية كالحركة والحوار، وقاده هذا إلى استبعاد الأوزان الطويلة واللجوء إلى الأوزان القصيرة، كما هو الحال في «قمبيز»[١٨].

٣) وكما اختار شوقي الأوزان المتنوعة في محاولته للتعبير المسرحي، كذلك اختار القافية المتنوعة ـ وهذه ليست مشكلة بحجم الأوزان ـ وقد أحسن صنعاً عندما فعل ذلك، فالقافية المنوعة تخلي المسرحية من الرتابة الصوتية، كما تخليها الأوزان المنوعة من الرتابة الايقاعية.

وعندما يعود شوقي إلى التزام قافية موحدة، يكون ذلك أمراً له

(١٧) لعل شوقي قد يكون في هذا استجاب إلى الرياح التي هبت عليه من حركة الديوان والتي افتقدت التماسك العضوي في قصائده الغنائية.

(١٨) وانجاز شوقي الكثير في تطويع الأوزان العربية للفن المسرحي يبدو أكثر وضوحاً وأكبر حجماً عندما يذكر القارىء فشل المحاولات الكثيرة لتطويع الأوزان العربية للعمل الملحمي.

دلالته، كما في التزام روي النون مسبوقة بـألف التأسيس، في الحـوار الغنائي بالفصل الرابع من «مجنون ليلى» بين قيس وليـلى، فهذا يخلع على هذا القسم من الفصل، وحدة عـاطفية، وكـذلك اشـاعته روي العين في الحوار بين قيس وشيطانه الأموي عند مقابر جبل التـوباد في الفصل الخامس.

هذه المسرحيات تشهد لشوقي بطول الباع في العروض، والفهم السليم للعلاقة الدقيقة التي تربط العروض بمـطالب الفن المسرحي. لقـد أفلح شوقي حقـاً في تـطويـع هـذه الأوزان الكثيـرة لارادة الفن المســرحي، ليس في الحـوار فحسب[١٩]، ولكن في المــطولات التي تعكس الحوار الداخلي والتي ترسم لوحات نفسية واسعة للشخصيات المسرحية كما في «مصرع كليوبترا»، و«مجنـون ليلى» وهـذا انجاز تقني كبير يحسب لشوقي، ودفـعٌ قويٌ لعجلـة اللغة العـربية في مسيـرتها، لاحتواء الأشكال الأدبية الجديدة والنهوض بها.

## ٥ ـ الانجاز الشوقي المسرحي

كان نجاح شوقي في تطويع اللغة العربية لمتطلبات الفن المسرحي كبيـراً، كما كـان نجاحـه في تناول أركـان الفن المسـرحي الأسـاسيـة محدوداً، على الأقـل في مسرحيـاته الأولى[١]. وكـان هذا طبيعيـاً من شاعر قضى معظم حياته في نظم الشعر القصائدي، ومن مسـرحي لم

(١٩) ويمكن أن تساق الأمثلة التالية على الحوار الرائع في المسرح الشوقي وهي: حوار قيس وليلى المشهور في الفصل الأول من «مجنون ليلى» وحوار انطونيو وأوروس في الفصل الثـالث من «مصرع كليوبترا»وحوار كليوبترا وأنوبيس في الفصل نفسه.

(١) راجع التقويمات العادلة لفن شوقي المسـرحي في كتاب شـوقي ضيف «شوقي شـاعر العصر الحـديث»، ص ١٧٩ ـ ١٩٢، وإيجاز طـه وادي الجامـع في كتابـه «شـوقي شعـره الغنـائي والمسرحي» ص ٩٠ ـ ٩٥.

تكن أمامه نماذج في العربية يحذوها في تناول هـذا الفن الجديـد الذي كان له فيه فضل الريادة. ومع ذلك فهذا الفضل كبير، ولعل من أدل الأمور عليه هو أن الرائد الذي قام بهذا العمل قبل نصف قرن لا يزال إلى الآن القائد في فن الشعر المسرحي. وهذا الفضل جدير بالتدليل لا سيما وأن الانجاز الشـوقي المسـرحي تعـرض كثيـراً لإبـراز مـواطن الضعـف فيه، وهي وإن كان كثـير منها كـما قال النقـاد، إلا أن هذا اللون من النقـد جنح إلى اخفـاء المحاسن وإظهـار الأضـداد وذلـك اجحاف بحق الرائد الكبير، وهذا الفصل في الانجاز الشوقي مقصور على ثلاثة أقسام: الحبكة، أو الموضوع، الشخصيات، الحوار، وبعد هذا تُبْحَثُ قضية الغنائيات، أو القصائد المطولة في المسرح الشوقي.

- ١ -

أ) لقد كان شوقي موفقاً في المواضيع التي اختارهـا من مشاهـد التاريخ العربي والمصري[٢]. وكما ذُكِرَ سابقاً كانت هذه المواضيع لهـا مساس بوجـدان القارىء والمشـاهد في مصر، وبقيـة الأقطار العـربية وعليهـا طابـع العشرينيـات بمـا فيهـا من بعث اجتمـاعي وسيـاسي، ومحاولات للتحرر من سلطان المحتل. هذه المـواضيع تضمنت الغـزو الفارسي لمصر وسقوط آخر الأسر الفرعونية، مصرع كليوبتـرا وانتهاء العهد المكدوني ومجيء الرومان، علي بك الكبـير ومحاولتـه الاستقلال بمصر وببقية العالم العربي في آسيا عن الـدولة العثمـانية، سيـرة عنترة الجاهلي، مروءته وفروسيته واسهامه في تحرير العرب من نير الفـرس، سيرة مجنون بني عامر وحبه العذري لليلى العامرية؛ سقوط بني عامر في

---

(٢)، وكذلك في إبداعات ووثبات خياله التي تمثلها «قرية الجن» في «مجنون ليلى» انظر الكلام عنها في الدراسة التحليلية لهذه المسرحية في هذا الكتاب.

الأنـدلس وابتداء عهـد المرابـطين. كما صـورت الملهـاتـان «البخيلة» و«الست هـدى» بعض الأمراض الاجتمـاعية في المجتمـع القـاهـري الحديث.

وفي تناوله لهذه المواضيع كأساس للحبكة المسـرحية كـان شوقي أحياناً يُبسِّط ويسهل الأحداث وسيرها ويأخذ من الروايات المختلفـة للموضوع أسلسها وأجرها مع المنطق كما فعل في «مجنون ليلى»، وأحياناً كان يُجرى هـذا التسهيل في مـراعاتـه للوحدات المسـرحية الثـلاث، كالمحاولة الناجحة للتركيـز الزمـاني في «مصرع كليـوبترا» عـلى الفترة الأخيرة بعد معركة اكتيوم وعلى التركيز المكـاني في جعله الاسكندريـة محـور الأحداث. وقـد اكتمل سلطان شـوقي على الفن المسـرحي في «الست هدى» التي سبقتها أيضاً مسرحيات بدأ شوقي فيها يعير أركان الفن المسرحي الأساسية اهتماماً أكبر ويبتعد عن الغنائية.

وإن لم يكن التوفيق في البناء المسـرحي حليفه مـع حسن اختياره للمواضيع التاريخية الشائقة في حد ذاتها وفي ندائها للجمهور المتلقي، إلا أن لشـوقي الفضل في إحيـاء الفترات والأحـداث التاريخيـة شعراً مسرحياً في وعي القارىء وأغلب الظن أن هذا القارىء يعرف الكثير مما يعرفه عن هذه الفترة والأحداث ليس من كتب التـاريخ ولكن من مسرحيات شوقي.

ومهما يكن من أمر، فشوقي هو الفنان الذي رفع مصر الفرعونية والمكدونية والمملوكية على خشبة المسرح مُكمّلاً بذلك انجازه في شعره القصائدي الذي رفعها في بقية فتراتها التاريخية وانجازاتها فحق له أن يقول:

وأنـــا المحتفي بـتـــاريـــخ مصر      من يصن مجد قومه صان عرضا

جعل شوقي من تاريخ مصر في هذا الشريط الشعـري المسلسل مسرحية طويلة ذات فصول كثيرة. وكذلـك فضلُهُ أيضاً عـلى جزيـرة العرب فهو الذي رسم لها اللوحتـين الواسعتـين في «عنترة» و«مجنـون ليلى». جعلها في الأولى مسرحاً للفروسية والمروءة العربية، وفي الثانية جعلها ملعباً للحب العـذري ـ الصوفي الخـالد. وكـان أول من فعل هذا، وبهذا المعنى الموسع صار شوقي شاعر الصحـراء الأول في اللغة العربية.

ب) وعـلى صحة النقـد الذي وجـه إلى شـوقي بشـأن تـطويـره لشخصيات مسرحه، إلا أن رصيداً ايجابياً كبيراً يبقى لشوقي في تناوله لهذا الركن من أركان المسرحية، وهذه هي بعض مـلامح الشخصيـة الشوقية المسرحية.

١) شخصيـات شـوقي المسـرحيـة ليست كـاملة في نبلهـا أو في انحطاطها فالشاعر لا يصور كليوبترا كملاك أو قديسة، ولكنه يصورها كامرأة، بها مواطن ضعف ككل امرأة غيرها. وكذلك صورته لقمبيز الذي لم يكن كله شـراً. وقد فعل شـوقي ذلك عـامداً وأفصـح عن سبب ذلـك. ولعل في هـذا رداً على مـلاحظة بعض النقـاد أن هناك اضطراباً في تصوير الشخصيات عند شوقي.

٢) هذه الشخصيات الشوقية يدفعها تيار أخلاقي ووطني قوي، وكما ذكر سابقاً هي تصويرات لشخصيات المسرحيـة تلائم المـواضيع التي اختارها شوقي والتي لها مساس بوجدان الجمهور المشاهد. ويمكن القول ان موضوع «التضحية في «سبيل الوطن» ينتظم أكثرها.

٣) وشكول الصراع في المسرحية الشوقية يدور حول ثلاثة محاور أساسية: صراع البطل مع نفسه، صراعه مع المجتمع، صـراعه مـع

القضاء والقدر، وليس هناك صراع مـع الطبيعـة أو مع الالهـة كما في المسرحية اليونانية فشكول الصراع عربية إسلامية.

٤) وأبطال المسرحيات الشوقية ملوك وأمراء وسـادات. وكأنَّ شاعر القصر والملوك والأمراء بقي كذلك بعد خروجه من القصر ليصير مسـرحي الملوك والأمراء. ويلمح في هذه الشخصيات الدور المهم الـذي تلعبه النسـاء حتى في عنـاوين المسـرحيات وهي إمـا أميـرات وسيدات ككليوبترا ونتيتاس وعبلة وأما سوقه كما في «البخيلة» و«الست هدى» ولا غرابة في هذا فالحب موضوع إنساني دائم الظهور في الأدب الصحيح، وهو يعكس أيضاً رومنسية شوقي الشديدة والتي كان وجد لها تعبيراً في شعـره القصائـدي ثم نقله إلى شعره المسـرحي. ثم هي أيضاً عكس لظهور الحركة النسائية قويةً في تلك الفترة بالذات التي شرع فيها شوقي ينظم مسرحياته، وهذا دليل آخر على براعة شوقي في تناول ما يعكس الواقع الاجتماعي وما يحقق المشاركة الوجدانية.

٥) وكـما يعدد النقـاد الأنواع الإنسـانيـة التي تمثلهـا شخصيـات المسرح الشكسبيري والتي تعرفها الطبقة المثقفة التي تقرأ هذا المسرحي الكبير، كهملت ومكبث، وعطيل، وتاجـر البندقيـة، كذلـك يعرف القارىء والمُشاهد العربي الشخصيات التي صورها شوقي في مسرحه، وهي: علي بك الكبير الشخصية الإسلامية، ظاهر العمر، الشخصية العربيَّة وسموأل الوفاء، ليلى العامريـة، أميرة الحب العـذري، آمال المـرأة المتحررة، المجنـونان: قيس وقمبيـز. وكذلـك يعرف القـارىء أنذال المسرح الشوقي أمثال: أولمبوس في «مصرع كليوبترا»، زياد في «مجنون ليلى»، تاسو في «قمبيز»، صخر في «عنترة» ومحمد أبي الذهب في «علي بك الكبير» فضلاً عن شخصيـات إمَّا خَلَقَهـا كأنـوبيس، في «مصرع كليوبترا»، أو خلقها خلقاً جديداً كتصوره الجديد لكليـوبترا

التي تعكس جرأته في التشخيص واستقلاله عن شكسبير.

ج) وقد أبدع شوقي في اتقانه الحوار وادارته كركن أساسي من أركان المسرحية وقد أشير في الفصل السابق إلى الصعوبات التي عالجها شوقي وأحسن حلها في تصديه لريادة العمل المسرحي في اللغة العربية، ونجاحه في قطاعات اللغة والوزن والقافية، وعلاقة هذا بالحوار ومشكلته. وما قيل سابقاً يصح ويصلح في هذا الموطن الذي يعالج مواطن القوة في أركان المسرح الشوقي الأساسية، فلا ضرورة إلى اعادة القول التفصيلي فيه ولكن يحسن تلخيصه وابرازه في هذه القرينة الجديدة التي تبرز مظاهر الانجاز الشوقي المسرحي وتكسبه بعض الأبعاد الجديدة.

لعل أستاذية شوقي تبدو على أحسنها في الحوار وادارته. ذلك لأنه عندما اقترب منه ومارسه في المسرحية، فعل ذلك بعد مراس طويل له في جنس أدبي آخر، وهو الروايات المختلفة التي ألفها حوالي نهاية القرن التاسع عشر، كبديل عن المسرحيات التي أعرض عنها الخديوي توفيق. ولكن الحوار يكثر في تلك الروايات بين شخصياتها فكأنَّ هذا الحوار الروائي الذي أتقنه شوقي كان خير تمهيد للحوار المسرحي الذي اتقنه شوقي أيضاً[٣].

وحوار شوقي في مسرحه يمكن أن يقسم إلى قسمين: (١) الحوار الخارجي: وهو ما يفهم عادة بالحوار ولشوقي فيه ابداعات وتوفيقات تعكس سلطانه التام على اللغة والأوزان والقوافي ومسرحياته مليئة بالأمثال على هذه التوفيقات، (٢) وهناك أيضاً الحوار الداخلي الممثل

---

(٣) وهذا مثل على أهمية دراسة نثر شوقي وشعره دراسة تكاملية وهي أحد أهداف هذا الكتاب وانظر أيضاً مقال يسري العزب «وقفة مع الحوار في مسرح شوقي الشعري» «في المسرح»، اكتوبر ـ نوفمبر، ١٩٨٢ ص ٥٣ ـ ٥٥.

في هذه النَّجَاوى الطويلة التي ينطِقُ شوقي بها أبطَاله. ويمثل هذا الحوار الداخلي نجاوى أنطونيو ونجاوى كليوباترا في «مصرع كليوباترا». وفي هذا الحوار الداخلي تكشف المناجاة أبعاد الشخصية المسرحية الداخلية.

وأحياناً يتقلص الحوار الخارجي في ظل الحوار الداخلي الذي يلعب دور البديل عن الأحداث، ولكن هذا يتدخل في مسارها وفي جريان الحركة المسرحية الطبيعية، ومهما يكن من أمر فالحوار الداخلي ميزة من ميزات المسرح الشوقي، وله بعض ما يبرره لأن عنصر المناجاة هذا أو الحوار الداخلي وإن كان يعطل مسار الأحداث الطبيعي، إلا أنه ذو بال في تصوير الشخصيات بهذه الاعترافات الذاتية، ويكشف عن الجديد والكثير من أبعاد تلك الشخصيات.

- ٢ -

وقد لاحظ النقاد وفرة الشعر الغنائي في مسرحيات شوقي لا سيما «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى» وكانت هذه الوفرة مدعاة إلى جدل طويل حول ملاءَمة هذه الغنائيات للمسرحيات الشوقية، وما يلي بسط للمسائل التي أثارتها هذه الغنائيات أو الشعر القصائدي[٤] المطول في هذه المسرحيات.

لقد أنكر بعض النقاد ظهور القصائد المطولة والغنائيات في المسرحيات وكانت الحجة أن هذه المطولات المركبة في المسرحيات تفسد السياق المسرحي وتعرقل سير الحركة المسرحية واندفاعها وتطورها

(٤) لعل تعبير الشعر القصائدي أكثر دقة من الشعر الغنائي لأن الخطابية تسود هذا الشعر الموسوم بالغنائية بقدر ما تسوده الغنائية ولعلها تغلب عليه. ومن المعروف أن «الغنائية» و«الغنائي» ترجمة للتعريب الأوروبي الأرسطوي أصلاً، وهي لا تعكس بصدق ودقة جوهر ما يدعى بالشعر الغنائي في اللغة العربية. والغنائية ترجمة صالحة عندما يكون الشعر فعلاً صالحاً للغناء أو قريباً من ذلك كأن يكون موضوعه الحب.

الطبيعي، وهي ركن أساسي في المسرحية. وفي هذا النقد كثير من الصحة. إلا أن هذا النقد فيه كثير من المبالغة أيضاً ولا يُراعي أموراً يجب أن تُراعى في هذا الحديث عن الغنائيات والقصائد المطولة، في مسرح شوقي، وهذه الغنائيات والمطولات يمكن تقسيمها إلى قسمين:

١) مطولات خطابية[٥] كقصائد أنطونيو في الفصل الثالث من «مصرع كليوبترا» وقصائد كليوبترا في الفصل الخامس. ولكن هذه المطولات التي ينطق بها أنطونيو مثلاً لها أهمية في تصوير الشخصية المسرحية: شخصية أنطونيو، لا سيما عندما تتكلم هذه المطولات عن ماضيه المستتر في المسرحية وتكشف لنا أبعاده وبالتالي تصعِّد شعور القارىء بمأساة حياته عند سقوطه، وهذا حوار داخلي يجب أن يفهم على هذا النحو.

٢) مطولات غنائية: وهذه يمثلها «نشيد الحب» و«نشيد الموت» في «مصرع كليوبترا» وقصائد الغزل المعروفة في «مجنون ليلى» هذه أقرب إلى الغناء من المطولات الخطابية التي تصلح للإنشاد. فهي كالمطولات الخطابية لها أهميتها في تصوير الشخصيات وإن كانت تركز على الجانب العاطفي من الشخصية. وهي كغيرها تعمِّق فهمنا لها وتصعد الشحنات العاطفية في المسرحية.

إذن على الرغم من صحة النقد الموجّه ضد هذه المطولات على العموم، أي أثرها السلبي في الحركة المسرحية، إلا أنها أثراً إيجابياً في ركن آخر من أركان المسرح ألا وهو الشخصية. هذه المطولات تعمق هذا العنصر من عناصر الفن المسرحي وهو تصوير الشخصية بالحوار

---

(٥) انظر الفصل عن الشعر القصائدي في «مصرع كليوبترا» في الدراسات التحليلية من هذا الكتاب.

الداخلي، كما أنها ترفع مستوى المسرحية الشعري الخالص، وتجعلها غرض القارىء ومتعته وليس غرض المشاهد فقط[٦]، فهي بهذا المعنى ليست زينة وبهرجاً ولكنها مُوَظَّفة.

ومع أن هذه المطوَّلات موظفة إلى حد كبير في المسرحيات، إلا أن ظهورها هذا الظهور القوي في فن أدبي لا يعتمد جوهره عليها يحتاج إلى تفسير وهذا يمكن سوقه كما يأتي:

١) كان شوقي شاعراً غنائياً ينظم القصائد خمساً وثلاثين سنة قبل أن يبدأ عهده المسرحي في السنوات الأخيرة من حياته. ولم يكن من السهل عليه أن ينسى هذه الصحبة الطويلة لشعر الغناء عند تأليفه المسرح الشعري وظن أنه يستطيع التوفيق بينهما.

٢) وبينما كان شوقي ينظم هذه المسرحيات كان في الوقت نفسه ينظم قصائد المدح والرثاء كلما دعا داع، ولم يتوقف عن النظم القصائدي، بل نظم قصائد جميلة في هذه الفترة وهي من أنضج ما نظم في هذه السنوات الخمس، فكان من الطبيعي أن تختلط طبيعة الشاعر المسرحي بطبيعة الشاعر الغنائي وأن يهاجر الغناء الشوقي إلى مسرحه[٧].

٣) وجدير بالذكر أيضاً أن شوقي كان في هذه الفترة بالذات يسهم اسهاماً كبيراً في دفع الغناء والموسيقى العربية دفعاً قوياً باكتشافه عبقرية موسيقار الجيل: محمد عبد الوهاب. وكان يرى في ادخال

---

(٦) وهكذا كان شعر المأساوي الفرنسي الكبير (راسين) الذي تفوَّق في مسرحياته كشاعر أكثر منه كمسرحي.

(٧) وكان ينظم في هذه الفترة قصائد الرثاء في ذكرى كبار المغنين والملحنين، كما فعل سنة ١٩٣١ في ذكرى سيد درويش: انظر «الشوقيات» ٣/١٤ - ١٦، وفي ذكرى سلامة حجازي، «الشوقيات» ٣/١٣٨ - ١٣٩.

العنصر الغنائي في تركيب المسرحية وبنائها إثارة لانتباه المشاهد واذكاء للمشاركة الوجدانية بينه وبين الممثل، وضماناً لنجاح الوليد الجديد - المسرح الشعري - الذي كان يقدمه للجمهور المصري[٨].

٤) كما أن شوقي لا بد وأن لاحظ أن المطوَّلات التي تفصح عن عنصر المفاجأة والحوار الداخلي قد أخذ به كبار المسرحيين ومنهم شكسبير، وكان شوقي قد نظم سنة(١٩٠٥) إحدى هذه النجاوى الشكسبيرية في «هملت»[٩].

وأخيراً يمكن القول في هذه الغنائيات المسرحية إنها تمثل الذورة التي وصل إليها شعر شوقي الغنائي مع أنها مركبة في المسرحيات. ولعل هذه الغنائيات المسرحية الرائعة كانت أيضاً استجابة لنقد أصحاب الديوان لشوقي بشأن الوحدة العضوية والتعبير عن الذات، كما فهم بعض الباحثين[١٠]، ولعلها كانت أيضاً نتيجة لعوامل أخرى يمكن تعدادها كما يلي:

١) يبدو أن نيران الوجدانية قد استعرت في شوقي في أخريات حياته مع أنها كانت مركبة في طبيعته وظهرت حوالي أربعين سنة قبل هذه الفترة في باريس معكوسة في ««خدعوها» و«غاب بولون». كما أن وفاة أكثر أصدقائه - ومنهم حافظ ابراهيم - تركه وحيداً أو زاد في وحدته، فتفجرت ينابيع الغنائية في شعره. وقد كان لشيخوخته أثر أيضاً. فَكِبَرُ سنِّه جعله يتشوَّق لعهد شبابه حتى صار غزله نوعاً من الرثاء لشبابه وماضي أيامه.

(٨) راجع الفصل عن شوقي والمسرح الغنائي في هذا الكتاب.

(٩) «الشوقيات المجهولة» ٢/٤٢.

(١٠) للدكتور طه وادي فصل قيم في توضيح هذا الرأي، المصدر السابق، ص ١٢٣ - ١٤٣، كما أن المؤلف يظن أن هذه الغنائيات هي بداية التجديد في مضمون الشعر المعاصر وشكله.

٢) وقد أفقده انطلاقه من القصر تلك الشخصية الرسمية التي اتشح بها والتي أصمتته عن القول والبوح وقادته إلى الكتمان والمواربة العاطفية كشاعر الأمير وكاتبه. فتحرر الرجل وسهل عليه القول والبوح في هذه الميادين.

٣) وساعده الشكل المسرحي على ذلك كثيراً. فكما أنه مكَّنه من بث رسالاته السياسية ضد الاحتلال الانجليزي تحت ستار التاريخ القديم، وفصوله المشبهة لعهد الاحتلال. كذلك مكَّنه الشكل المسرحي من بث أشجانه والبوح بكتمانه تحت قناع العشاق والمحبين الذين يظهرون على خشبة المسرح وعلى رأسهم مجنون بني عامر[١١].

إذن هذه السنوات الخمس الأخيرة في مسار شوقي الشعري تمثل جانبين من الانجاز الشوقي: أولاً الفتح الجديد الذي قام به في ريادته للمسرح الشعري وهو بحق أبوه، وثانياً رقيه إلى ذروة الوجدانية في شعره الغنائي الذي جاء عُضْوي التركيب، عُلْويّ النفحة، وأغلب الظن معبراً عن الذات الشوقية إلى حد كبير.

## ملحق

## مستقبل المسرح الشوقي

ينافس المسرح الشوقي الشعري المسرحُ النثري والمسرحُ العامي والخيالة والتلفزيون[١]. وهذه لها نداء لأسباب ظاهرة إلى الفئة الكثيرة

---

(١١) انظر فصل «الشاعر في المسرحية» في الدراسات التحليلية «المجنون ليلى». وعلى تحرره من القصر وانطلاقه الاجتماعي بقي شوقي رجل أسرة يهتف للأخلاق ومبادىء الدين وله مقعد في مجلس الشيوخ ومكان في المجتمع القاهري فلم يكن في حل أن يفصح عما في نفسه بالكلية. ولذلك كان البوح المسرحي بديلاً مرضياً عن البوح المباشر بصيغة المتكلم.

(١) ويعلل صلاح عبد الصبور عدم ازدهار المسرح الشعري بعد شوقي فيقول: إن ظهور حركة =

بينما تذوق المسرح الشعري ليس متيسراً إلا للفئة القليلة. ومع ذلك فالمسرح الشوقي سوف يبقى ولكنه في حاجة إلى إحياء، وإحياء مسرحيات شاعر الإحياء منوط بالأمور التالية:

أولاً: المشكلة التي تثيرها فصحى هذه المسرحيات ليست مستعصية الحل، وقد أشير في فصل سابق إلى سبيل هذا الحل بالتنمية اللغوية والأدبية، وتكلم اللغة الوسطى ـ الفصحى بلا اعراب ـ كأداة للتخاطب[٢].

ثانياً: يحتاج المسرح إلى رعاية من الدولة والمؤسسات، ودعم مالي قوي كما هي الحال في أوروبا وأمريكا، وبدون هذا الدعم لا تقوم للمسرح في أي بلد قائمة لا سيما إذا كان مسرحاً أدبياً مثل مسرح شوقي.

ثالثاً: المسرح الشوقي يجب أن يجد أولياءه وأنصاره؛ ولعل قاعدة الولاء هذه هي في الحرم الجامعي، فالطلاب الجامعيون، لا سيما الذين يدرسون الآداب هم على مستوى ثقافي عال، وعلى اتصال مستمر بالفصحى والشعر، فتمثيل المسرحيات الشوقية يجب أن يبدأ بينهم[٣].

رابعاً: لا يزال المسرح الشوقي يلتمس المُخرِج الموهوب والممثل والملحن والمغني، أي الذين يخرجون هذه الأعمال الشوقية إما على خشبة المسرح وإما على الشاشة البيضاء. ومع أن قيمة المسرحية يجب

= أبوللو كان له شأن كبير في هذا الخسوف، لأن هؤلاء كانوا شعراء غنائيين وليسوا مسرحيين، انظر مقاله في «المجلة» ديسمبر /١٩٦٨، ص ٦١

(٢) وكما أشير أيضاً سابقاً، أكثر هذه المسرحيات تاريخية، والفصحى تبدو فيها طبيعية.

(٣) من أهم الجمعيات المسرحية في انجلترا والتي يرقى أعضاؤها فيما بعد إلى المسرح الوطني والعالمي ما يعدى في جامعة أكسفورد O. U. D. S. وهي الجمعية المسرحية الطلابية في الجامعة.

أن تعتمد على القيم المسرحية الـداخلية وليس الخـارجية إلا أن هـذه الأخيرة لها أهميتها في ابراز المسرح الشوقي بحلة لائقة تنصف العبقرية الشعرية التي أخرجته إلى حيز الوجود.

خامساً: وهذا المسرح الشوقي يمكن أن يُخرج ويُعرض أيضاً على شكل أوبرالي لما فيه من حضور غنائي لافت وقوي، ولعله لهذا السبب يسجل نجاحاً أكبر لدى الجمهور(٤).

---

(٤) كما لاحظ محمد مندور وشوقي ضيف.

## الفصل الثاني

# دراسات تحليلية

هذه الدراسات تتناول المسرحيات الشوقية كلها، وهذا أمر يلزم القيام به لأن النقاد ركزوا على إثنتين فقط من مسرحياته الثماني، وهما «مصرع كليوبترا» و «مجنون ليلى». ولكن البناء الشوقي المسرحي مرآة ذات ثمانية سطوح، وكل سطح يعكس جانباً من المسرح الشوقي يتكامل مع الآخر، كما بينا في الفصل عن التطور المسرحي عند شوقي خلال السنوات الخمس الأخيرة التي مارس فيها هذا اللون من النظم.

وفضلاً عن تناول الأعمال الشوقية المسرحية بكاملها تهدف هذه الدراسات التحليلية إلى إبراز مواطن القوة والجمال في المسرحيات الشوقية، ونحن إذ نفعل هذا لسنا غافلين عن مواطن الضعف في هذه المسرحيات، ولكننا نرى أن النقاد أسرفوا في التأكيد على سلبيّات المسرح الشوقي تأكيداً أسدل الستار على الرصيد الإيجابي الكبير الذي يبقى في هذا الحساب. .

## مصرع كليوبترا

هذه أولى مسرحيات شوقي[1]، بعد عودته من المنفى، وأروعها،

---

(١) اعتمدنا في هذا الفصل عن هذه المسرحية على طبعة سنة ١٩٥٤، المكتبة التجارية، القاهرة.

تظهر فيها مقدرة شوقي المسرحية على الرغم من مواطن الضعف التي لم تَخْفَ على النقاد. وموضوع المسرحية يُخرج شوقي من الإطار العربي في ميدان الموازنة والتقويم ويدخله في الإطار العالمي الذي يحتل مكان الصدارة فيه شاعر المسرحية الأول ـ شكسبير. وهي في هذا تختلف عن كل المسرحيات الشوقية الأخرى التي ليس لها نماذج سابقة عند شكسبير أو غيره، ومن ثم ليس هناك صعيد صحيح للموازنة إلا من منظور بعيد كالموازنة بين عاشقين كالمجنون وروميو. لكن «مصرع كليوبترا» معارضة صريحة لمسرحية الشاعر الكبير «أنطونيو وكليوبترا»، والكلام عن نجاحها أو فشلها لا يتم بدون الموازنة بين المسرحيتين، أو على الأقل الإشارة إلى المسرحية الانجليزية.

**المسرحيتان**

وليس أدل على أصالة شوقي واستقلاله الفكري وجرأته التي كان يمدها يقين القدرة من معالجته لهذا الموضوع التاريخي الجليل الذي انتظم ثلاثة من كبار الشخصيات: أنطونيو وأكتافيوس وكليوبترا، والذي كانت نتيجة صراعه انتقال مصر البطلمية، إلى حوزة الرومان. وقد كان الشاعر على مستوى المسؤولية المسرحية والشعرية، فقد أحدث تغييرات جذرية في المسرحية أفادت منها الحركة والشخصيات والأحداث وتتلخص فيما يلي:

١) بينما تتعثر مسرحية شكسبير في أماكن كثيرة[٢] وتستغرق سنوات طويلة وتدور على محاور كثيرة، تنتظم أكتافيوس وأخته، زوجة أنطونيو، فضلاً عن أنطونيو وكليوبترا، تدور مسرحية شوقي حول محور

---

(٢) في الإسكندرية، مسينا في إيطاليا، سوريا، أكتيوم، بقاع كثيرة ومتفرقة من الامبراطورية الرومانية الشاسعة الأطراف.

واحد كبير ينتظم العلاقة بين أنطونيو وبين كليوبترا التي تؤثر الواجب السياسي والوطني على القلب والعاطفة. ففي العقدة الشوقية تركيز تعرَى منه مسرحية شكسبير، وإلى هذا هناك الوحدتان الأخريان، وحدة الزمان والمكان، وهما قائمتان[3] فالمكان هو الإسكندرية والزمان بضعة شهور تبدأ في أعقاب معركة أكتيوم وتنتهي بانتحار كليوباترا. ولا شك أن التركيز في العقدة والزمان والمكان يحسب لشوقي، فهو من حسناته ومواطن القوة في مسرحيته.

٢) على أن شوقي ودع شكسبير الوداع الكبير ليس في تناوله لهذه الأحداث الثلاث، ولكن في تصوره وتصويره للشخصية المسرحية الرئيسية ـ كليوباترا. وهنا يبدو استقلاله الفكري وجرأته عندما قلب الصورة البشعة التي رسمها لها المؤرخون، وكانت عندهم «حية الوادي» وامرأة شهوانية، فجعلها شوقي ملكة حريصة على بلدها واستقلاله، تدافع عنه ضد روما الغاصبة ليس «كحية الوادي» ولكن «كلبؤة الغاب» المصري ثم أَمَدَّ شخصيتها بأبعاد أخرى كإمرأة، وملكة، وأم، وسياسية بعيدة النظر[4]، وقد دفعه هذا التغيير الأساسي في شخصية كليوبترا إلى إحداث تغييرات مهمة لها مساس بشخصية

---

(٣) وعلى هذا الأساس يبالغ إبراهيم حمادة في قوله إن وحدتي الزمان والمكان لا وجود لهما عند شوقي، أنظر مقاله «مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية». في «فصول» أكتوبر ـ ديسمبر/ ١٩٨٢، ص ١٧٤. وصحيح أن مسرحية شوقي تستغرق بضعة شهور أي ليس أربع وعشرين ساعة، إلا أنها أقرب بكثير إلى وحدة الزمان من مسرحية شكسبير التي تستغرق سنوات.

(٤) النظرات التحليلية التي أوحاها أو أملاها شوقي تظهر في الطبعات الأولى للمسرحيات. أنظر سعد عبده في «المجلة»، ديسمبر، ١٩٦٨، ص ٣٣، وهي لا تظهر في طبعات أخرى ولكنها غاية في الأهمية لفهم المسرحية ووجهة النظر الشوقية في بنائه للمسرحية. وأقل الإنصاف للشاعر ولتقويمه الصحيح أن تُقرأ هذه النظرات التحليلية قبل قراءة المسرحية. أنظر على سبيل المثال الصفحات ١٣٦ ـ ١٦٠ في تحليل شخصية كليوبترا كملكة وكسياسية.

كليوبترا الجديدة، وهي تغييرات مهمة تظهر فهم شوقي لمهمته في إعطاء صورة متكاملة لكليوبترا الجديدة. فهي في المسرحية الشوقية ضحية مؤامرة يدبرها الطبيب أولمبوس الذي ينقل إلى أنطونيو خبراً كاذباً عن انتحار كليوبترا، بينما هي التي ترسل إلى أنطونيو هذا النبأ الكاذب في مسرحية شكسبير. وتظهر أيضاً كأم كريمة تعطف على صغارها وتحنو عليهم، ويأتلف مع هذا الجانب الجديد من شخصيتها بِرُّها بهيلانة الوصيفة التي لا تموت مع الأخرى، شرميون، كما تفعل هذه في مسرحية شكسبير.

كل هذا يجعل شخصية كليوبترا الجديدة متكاملة تكاملاً بديعاً، وقد أُخِذَ على شوقي أن هنالك تناقضاً أو مفارقة في تصوير كليوبترا الجديدة عندما تصف هذه نفسها بالرياء والخديعة. وقد يكون في هذا شيء من الصحة، ولكن لعل شوقي أراد أن تظهر بطلته إنسانة طبيعية، فلم يرد أن يجعلها ملاكاً أو قدِّيسة، وإنما إمرأة معرضة للضعف الإنساني(٥). وأجادَ شوقي في تصوير أنوثة كليوبترا وفي فهمه الدقيق لاهتمام النساء بجمالهن وهكذا كانت كليوبترا حية وراحلة، تأخذ زينتها وهي حية وتحرص أن تبقى جميلة حتى بعد موتها(٦).

٣) وتزخر مسرحية شكسبير بالشخصيات الكثيرة التي يبلغ عددها أربعاً وثلاثين، وفي هذا تشويش للقارىء والمشاهد الذي عليه أن يذكر هذا الحشد العظيم من الشخصيات. ولكن شوقي قَصَرَ شخصيات

---

(٥) وقد صرح هو بذلك إلى طاهر الطناحي عندما قال «ولم أبالغ كما بالغ بعض المؤرخين فأجعلها بريئة من كل عيب وأنسب لها ما نسبه غيري من فضائل روحية ودينية»، أنظر مقاله في «الهلال»، أكتوبر، ١٩٥٧، ص ١٧.

(٦) وأمثلة على هذا المقطعات التي تبدأ بـ «يا موت لا تطفىء بشاشة هيكلي» و «ألبساني حلة تعجب أنطونيو سنية» وقول أكتافيوس «أليست في الفناء أرف لونا» أنظر ص ١١٢، ١١٤، ١٢٢.

مسرحيته على عشرين، يسهل حفظ أسمائها وأدوارها، وهي إلى هذا شخصيات مصرية أكثر منها رومانية غريبة عن مصر والمصريين كما في مسرحية شكسبير[٧].

والمهم هنا في هذا الموطن خلقه وإبداعه شخصية الكاهن المصري الأعظم ـ أنوبيس ـ وهي الشخصية الثانية المهمة بعد كليوبترا، ولها وظيفة أساسية في مسيرة الأحداث، ودفعها في «المصرع». وخلق هذه الشخصية إنجاز لشوقي ومواصلة للإستقلال الفكري عن شكسبير. ولأنوبيس وظيفة عضوية في المسرحية فهو ولي كليوبترا ونصيحها الذي إليه تفزع وهو الذي زيَّن لها الموت. ولأنوبيس الكلمة الأخيرة في المسرحية[٨].

وبقية الشخصيات الجديدة ـ المصرية منها واليونانية ـ تدور في فلك كليوبترا الجديدة وتكمل شخصيتها، فمثلاً زينون، أمين المكتبة (ومساعدوه الثلاثة) يُقوِّي البعد الجديد لشخصية كليوبترا العالمة، الأديبة في مكتبة الإسكندرية الشهيرة، ويستبدل شوقي بالعدد الكبير من الشخصيات الرومانية العسكرية، عدداً آخر من الشخصيات غير العسكرية أمثال: أولمبوس الطبيب، وأنشو المضحك، وغانميز

(٧) ويلاحظ أن شوقي كتب مسرحيته بعد انقطاع خمس وثلاثين سنة عن التأليف المسرحي، بينما كتب شكسبير مسرحيته سنة ١٦٠٨، وفعل ذلك بعد سنوات مستمرة في التأليف المسرحي.

(٨) والدكتور جمال الدين الرمادي مصيب في قوله عن أنوبيس الذي «نجح شوقي في خلق شخصيته حتى يحيط المأساة بجو كنائسي رهيب» أنظر كتابه «مسرحية كليوبترة بين الأدب العربي والأدب الانجليزي»، دار الفكر العربي (د. ت)، وهو يوازن في هذا الكتاب بين مسرحية شوقي ومسرحية درايدن.

وجدير بالذكر أن شوقي أبدع في وصف الحيات والثعابين في هذه المسرحية وهو في هذا فريد في تاريخ الشعر العربي، لا سيما وأن إحدى هذه الحيات كانت أداة «المصرع» والفصل الثالث في المسرحية هو فصل «الأفاعي».

الساقي، وحبرا العراف، وأياس الشادي، وبولا الشاعر، وكلها تدور في فلك كليوبترا. إذن هناك تبسيط وتسهيل في أشخاص المسرحية وعددهم وائتلافهم يدعو إلى القول إن المسرحية أصابت نصيباً موفوراً من التركيز المسرحي.

٤) وكان شوقي في هذا كله على صواب ولعله كان يَعُدُّ نفسه أحق من شكسبير في فهمه لكليوبترا. فبينما كان شكسبير بعيداً عن مصر، وتاريخها، وقد كتب عنها هذه المسرحية الوحيدة، كان شوقي مصرياً، مَلَكَ تاريخُ مصر أقطار نفسه وعاش حياته يفكر في تاريخ بلده الماضي والحاضر والمستقبل. ولا نشك في أنه درس فترة كليوبترا خيراً من شكسبير الذي لا نظن أنه تعدى قراءة الفصل المكتوب عنها في بلوتارك. كل هذا دفع شوقي إلى التفكير في حرية التصرف في فهمه لشخصية الملكة المصرية.

كما أن شوقي ـ وهو شاعر وليس مؤرخاً ـ كان له الحق في تحوير وتغيير وتطوير شخصية البطلة في مسرحيته على الخطوط التي يراها مناسبة، والأدباء يفعلون ذلك ولا حرج عليهم. ولم يركب شوقي في ذلك شططاً، فالحديث عن النساء الشهيرات في التاريخ أمر يحب الناس الإفاضة فيه. والناس مولّعون إما بتشهيرهم أو بإذاعة شهرتهم. وكل الذي فعله شوقي هو إهمال الشائعات عن «بهيمية اللذات» واعتباره ذلك إما شغلها، وليس شغل الناس أو أنه زور وبهتان[٩]. ومع ذلك فلم يجعلها مَلَكاً. وقد أعطاها أيضاً حقها في الإعتزاز

(٩) ويَذْكُر شوقي جورَ بلوتارك على كليوبترا فيقول «وقد وجدت أن منشأ تشويه سمعتها أتى مما كتبه المؤرخ بلوتارك وهو من صنائع حكام الرومان». أنظر حديثه مع طاهر الطناحي في كتاب هذا الموسوع «شوقي وحافظ» ص ٤٠.

بحضارتها الهيلانية، وباستقلال بلدها[١٠]، ولم يكن ذلك بعيداً عن الحقائق التاريخية، فالحضارة التي كانت تشع من الإسكندرية كانت ألمع من تلك التي كانت عليها روما.

إذن كان الأساس التاريخي لفهم شوقي الجديد لشخصية كليوبترا قائماً، وعندما تصورها شوقي هذا التصور الجديد، أنصف نفسه وأنصف الملكة والتاريخ البطلمي لمصر، وحقيقة الصراع الحضاري بين الهيلانية والرومانية في تلك الفترة الحرجة من تاريخ المتوسط وحوض البحر المتوسط وأبدع في ذلك كله. وعندما فعل ذلك دلل على إدراكه العميق لأهمية التجاوب بين الكاتب المسرحي وبين جمهوره المشاهد. فشوقي كان يكتب لجمهور مصري من المشاهدين كان يستجيب للنداء المصري الوطني في المسرحية الذي صور الصراع بين مصر وبين روما المستعمرة الغاصبة. وكان هذا له أهميته الخاصة في الفترة التي ظهرت فيها المسرحية ـ أي العشرينات ـ لما كانت مصر تطالب باستقلالها التام من انجلترا. وَمَن أحق الناس بفهم جديد للملكة المصرية من شاعر مصري؟ لا سيما وهو شاعر واسع الإطلاع والثقافة، يستطيع أن يزاوج بين ماضي بلده وحاضره وأن يكتشف أوجه الشبه بين الفترتين بحيث يُمَكِّنه هذا من عملية الإبلاغ والبث الفني في قاعة المسرح.

٥) وفي ظل هذه الزاوية المسرحية الممثلة في هذا اللون المحلي الإقليمي الذي خلعه شوقي على المسرحية يمكن التنبيه على أمرين آخرين يجلوان الفرق بين المسرحي المصري وبين المسرحي الانجليزي

---

(١٠) والبذور التاريخية لصورة كليوبترا الجديدة تلمّح في «أدب وكتابات الوحي» التي أشار إليها الدكتور أحمد عثمان في مقال قدمه بالانجليزية إلى مهرجان شوقي وحافظ سنة ١٩٨٢، وعنوانه «كليوبترا وأنطونيو» ص ٣ ـ ٤.

في فهمها لحياة الملكة الشهيرة.

كتب شوقي مسرحيته في العشرينيات أيام كانت الأسرة العلوية قائمة على العرش المصري. وقد لفت نظر شوقي أن هذه الأسرة المالكة كانت مشبهة لتلك الأسرة البطليمية التي انتمت إليها كليوبترا ليس في كونها وافدة على مصر من الخارج فحسب، ولكن أيضاً في كونها أتت من المنطقة ذاتها ـ أي مكدونيا، التي كان يعرف شوقي عنها الشيء الكثير، والتي ذكر ضياعها في حرب البلقان سنة ١٩١٣ الذكر الجميل في قصيدته «الأندلس الجديدة». فمحمد علي ـ مؤسس الأسرة ـ ولد في قَوَله بمكدونيا[11]. فكانت هذه إيماءة لطيفة إلى العاهل العلوي في مصر لذلك الحين وإلى أسرته التي وإن كانت غريبة عن مصر عرقاً، إلا أنها كانت قد تمصرت. ولعل شوقي كان ينظر إلى أسرته هو أيضاً وكان قد بسط القول في مقدمته للشوقيات كيف جاءت أسرته من خارج البلد، ثم استوطنت وتمصرت. فالدفاع عن كليوبترا وعن مصريتها له معنى دقيق عند شاعر كشوقي، اختلطت في دمائه أعراق كثيرة غير مصرية.

---

(١١) وقد سبق رفاعة الطهطاوي شوقي إلى فهم مكدونية الأسرتين البطلمية والعلوية وإلى فهم إعجاب محمد علي بالإسكندر، وذكر ذلك مراراً في «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية»، القاهرة، ١٩١٢ فهو يقول على الصفحة ٢٠٦، عن محمد علي «أول أمير عجيب خرج من قوله وثاني فحول أمراء مقدونيا محمد الإسم عليّ الشأن»، وعلى الصفحة ٢٠٧ يذكر أن محمد علي كان مغرماً بتواريخ الفاتحين: إسكندر، بطرس الأكبر، نابليون، وعلى الصفحة ٢١٤ يقول «ولما كان محمد علي يحس من نفسه بأن عزماته إسكندرية كان متولعاً بقراءة تاريخ إسكندر ومنكباً عليه». وللطهطاوي قصيدتان على صفحات ٢١٣، ٢١٤ يذكر في الأولى مقدونيا، ثم يقول:

منازل منها إسكندر فاتح الورى ... إذا لم يكن عم الأمير فخاله

ثم يذكر إبراهيم إبنه وهو أيضاً ولد في قوله:

في كفه سيفان، سيف عناية ... والشهم إبراهيم سيف ثان

ولا شك أن شوقي وهو من أشد المعجبين بالطهطاوي قرأ هذا وتأثر به.

ولعل شوقي كان يتحرك في إطار هذا الولاء للأسرة العلوية، عندما صور كليوبترا ملكة تهتم بالعلم والمعرفة. فهو يبرزها في المشهد الأول من الفصل الأول في مكتبة الإسكندرية، ويجعلها أيضاً إمرأة متدينة ورعة تفزع إلى الكاهن الأكبر في محنتها، ويجعلها أيضاً برة بأولادها وبوصيفتها هيلانة. كان شوقي على اتصال وثيق بأميرات الأسرة العلوية، ومدح منهن المحسنات أمثال: فاطمة إسماعيل، التي كان لها أياد بيضاء على جامعة القاهرة، وأم المحسنين زوج الخديوي توفيق، وكنيتها تشهد لها، وكذلك الأميرة خوشيار قادن، أم الخديوي إسماعيل التي ابتنت مسجد الرفاعي. إذن الأرجح أن شوقي حاول أن يوحي بوجه الشبه بين الأسرتين على هذا الصعيد. وهذا من مواطن القوة في المسرحية التي تحقق المشاركة الوجدانية بين الجمهور والعمل المسرحي بربط الماضي بالحاضر.

وأخيراً يمكن القول إن شوقي لم ينس نفسه في هذه المسرحية. فقد جعل أحد أشخاص المسرحية شاعراً مثله، شاعر القصر، وزاد على ذلك بأن أسماه بولا، وهو اللقب الذي أطلقه على حفيدته الوسطى من إبنته أمينة[١٢]. كما أنه جعل بطلة المسرحية كليوبترا شاعرة أيضاً، وقد أدار على لسانها النشيد الجميل «أنا أنطونيو وأنطونيو أنا». ولم يكن إكساب شخصية كليوبترا هذا البعد الشعري مفارقاً للواقع التاريخي، فقد كانت إسكندرية البطالمة موئلاً للشعر والأدب[١٣].

---

(١٢) وجدير بالذكر أن شكسبير جعل شاعراً أسماه (سنا) أحد أشخاص مسرحيته «يوليوس قيصر» وكان قيصر أول عشيق روماني لكليوبترا، فهل عرف شوقي ذلك؟

(١٣) وهناك نواحٍ أخرى في المسرحية تومىء إلى شوقي نفسه: ومنها شخصية زينون الشيخ المتصابي (ص ١٢) وكذلك كان شوقي، وأيضاً «هجر القصور» في غنائية جميلة (ص ١٠٦) تشير إلى طيران شوقي من قفص القصر الذهبي بعد المنفى وابتنائه «كرمة ابن هانىء» =

٦) ورسالة المسرحية تبدو الآن واضحة بعد هذا العرض والتحليل. فمفهوم الوطنية تنم عنه المسرحية من ألفها إلى يائها. ولهذا المفهوم نبرة عالية مسموعة في الفصول والمشاهد المختلفة، وهذا المفهوم في المسرحية يتألف من عنصرين:

١) عدم التفريق بين المصريين الذين وُلد أجدادهم ونشأوا وأقاموا في مصر، وبين الذين وفدوا إلى مصر من الخارج ولكنهم نشأوا وأقاموا فيها، وخدموها، وبذلك تمصروا. ويمثل هاتين الفئتين في المسرحية المصريون الصرحاء من عهد الفراعنة واليونان الوافدون مع البطالمة. والمسرحية تؤكد تآخيهم وتآخي الحضارتين في مواطن كثيرة: مثلاً في رعاية كليوبترا لآلهة المصريين القدماء، لاسيما إيزيس وتوجيهها نشيداً مؤثراً لها، وفي فزعها إلى أنوبيس الكاهن المصري.

٢) وتوحيد الصفوف والتآخي هذا ضروري لمقاومة العدو الخارجي الممثل في روما المستعمرة. ولا يخفى ما لهذا من شبه بالمحتل الذي هبط مصر سنة ١٨٨٢، والصوت الذي يختم المسرحية هو صوت الكاهن المصري أنوبيس يتنبأ بسقوط روما التي احتلت مصر البطلمية وهو قوي النبرة:

قسماً ما فتحتموا مصر لكن قد فتحتم بها لرومة قبرا

ورسالة المسرحية السياسية تزيد في مصريتها، وبالتالي في ندائها إلى الجمهور المشاهد، وهي تجلو شوقي شاعراً يعرف كيف يوفق بين مشاهد تاريخية عالمية، وبين المشهد الوطني المحلي، كما كان يفعل

---

= بالجيزة. وتحسن الإشارة هنا إلى أن نشيد الحب «أنا أنطونيو»، كان جاهزاً سنة ١٩٢٦ قبل ظهور مصرع كليوبترا سنة ١٩٢٧، وغناه محمد عبد الوهاب في حفلة عرس علي بن شوقي في كرمة ابن هانىء، كما يذكر ابنه حسين في «أبي شوقي» ص ١٢١.

شكسبير في مسرحياته عن التاريخ الإنجليزي.

## مصرع كليوبترا والنقاد

يمكن أن نقسم نقاد شوقي إلى قسمين: المُريدين له، والمُعرضين عن فنه[١٤]، ونحن مع الفئة الأولى نرى رأيها في مواطن القوة والضعف عند شوقي ونرى أيضاً أن الرصيد الإيجابي لشوقي يعلو السلبيات التي أشارت إليها كلتا الفئتين من النقاد، ولما كانت هذه الفئة الأولى قد أَجابَتْ إلى اعتراضات[١٥] المُعرضين، فلا ضرورة إلى ترداد ما قيل، ونكتفي في هذا الفصل بمعالجة بعض الأسئلة التي تحتاج إلى إعادة نظر أو تعديل أو تفصيل، والإجابة على بعض التحفظات بشأن هذه المسرحية، وسنتناول بإجمال بعض هذه التحفظات ثم نتناول بتفصيل مشكلة الشعر القصائدي والمطولات في المسرحية.

- ١ -

**محور الصراع:** في هذه المسرحية يدور الصراع على محور الحب والواجب: فأنطونيو يؤثر الحب على الواجب ويُغَلِّبه، بينما كليوبترا تؤثر الواجب الوطني على الحب وبذلك تُغَلِّب العقل على القلب.

رأى البعض أن شوقي لم يحسن عرض الصراع مدفوعاً بالأحداث والحركة وتطوير الشخصيات، وفي ذلك شيء من الحق، ومع ذلك

(١٤) وإلى لائحة النقاد الذين كتبوا في مسرح شوقي والمذكورة أسماؤهم في الفصل السابق يمكن إضافة ما قاله محمد غنيمي هلال عن «مصرع كليوبترا» في كتابه «الأدب المقارن»، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثالثة، ص ٣٤١ ـ ٣٥٠.

(١٥) ونحن مع الدكتور شوقي ضيف عندما يقول إن المسرحية جيدة «من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها» راجع كتابه «شوقي شاعر العصر الحديث» ص ١٩٦، ومع الدكتور جمال الدين الرمادي الذي يقول «إن الصراع جاء فيها فاتراً» أنظر كتابه السابق الذكر، ص ٨٢ ـ ٨٤.

يبقى تقديم الصراع مقبولاً وواضحاً وإن كـان هناك مجـال في تحسين عرضه.

**عنصر الفكاهة**: يرى بعض النقاد في عنصر الفكاهة الذي يقدمه (أنشـو)، مضحك الملكـة، عنصراً فكـاهياً سـطحياً لا غـور فيه ولا عمق[١٦].

وهذا وصف صحيح لفكاهة (أنشو) ولكن يجب ألا يكون حُكْماً عـلى شوقي، ولا شـك أن الوصف الحُكْمي مستمـد من تأثـر النقاد بعنصر السخرية والفكاهة في شكسبير وكونـه فلسفياً وتـأملياً كـما في مشهد «حفار القبور» الشهير في مسرحية هملت.

ونحن نرى أن شوقي لم يكن ملزماً بالأخذ بهذا النحو من الفكاهة والسخـرية، فـالمشاهـدون في مأسـاة شديـدة الأسر يَملّون من تعاقب الجـدية والمـأساويـة، ويجدون تـرويحاً للنفس في عنصر من الفكـاهـة بسيط، يكون انفراجاً ملهوياً صحيحاً يُرفِّه عنهم. وعندما فعل شوقي ذلك كان يعرف طبيعة جمهوره المصري العربي، والذي كان يستجيب لمثـل هذا الضـرب من الفكاهـة. وهـذا الضـرب لـه حق الحيـاة في المسرحية، ولكن يجب ألا يكون تشريعاً ينص أن عنصر الفكاهة يجب أن يكـون كما أراده شكسبـير، فالفكـاهة الشـوقية لهـا وظيفة في بنـاء مسرحه، وهي الترويح الذي يُخلي العمل المسرحي من رتـابة المـأساة المسرحية.

**الحـوار**: هناك غلو في الحـديث عن الحوار في هـذه المسرحيـة. فليس صحيحاً أنه غاية وليس وسيلة. وحوار شوقي جميل، وجماله نابع من تطويع شوقي للفصحى والأوزان والقوافي لمتطلبات الحوار الشائق

---

(١٦) أنظر شوقي ضيف، المصدر السابق، ص ٢٠٠.

الجذاب. ويمثل هذا حوار كليوبترا وأنوبيس الكاهن بعد معركة أكتيوم والذي يبتدىء «أبي أعلمت أن الجيش وَلّى» وكذلك حوار أنطونيو وعبده أوروس قبل انتحار الأول والذي يبتدىء «أوروس غلامي إن في النفس حاجة».

- ٢ -

لاحظ النقاد كثرة الغنائيات والشعر القصائدي المطول في هذه المسرحية وقالوا إنه أخّل بالحركة المسرحية، وبتصوير الشخصيات. وهذا نقد سليم، ولكن يجب أن يؤخذ بشيء من التحفظ لأن هناك أشياء يمكن أن تقال في الدفاع عن هذه الغنائيات، وعن هذا الشعر القصائدي الموفور:

الغنائيات: وأهم هذه النشيدان الشهيران «نشيد الحب»، أو «أنا أنطونيو وأنطونيو أنا»، و «نشيد الموت» أو «يا طيب وادي العدم»[١٧] وهما إلى كونهما من الشعر الغنائي العالي لهما مكانهما في بناء المسرحية.

١) فالأول، نشيد الحب، يأتي في الفصل الثاني وهو مفرد للوليمة التي أقامتها كليوبترا احتفاء بنصر أنطونيو البرّي على أكتفايوس، وائتماراً بأمره في إقامة الوليمة لنصره في أواخر الفصل السابق[١٨]. والفصل كله من أوله إلى آخره رقص وشرب وسمر. وليس من الضروري كما ظن بعض النقاد أن يكون هناك إشارات تاريخية في النشيد تومىء إلى الشخصيتين الرئيسيتين. ومع ذلك فهناك البيت الأخير وهو إشارة واضحة إلى القائد الروماني، والملكة البطلمية المصرية. والنشيد مدارٌ على لسان كليوبترا كما يفهم من البيت الأخير

(١٧) موضعهما في المسرحية على الصفحات ٥١ ـ ٥٣/ ١٠٠ ـ ١٠٢.
(١٨) ص ٣٨.

في النشيد[١٩]. ويبدو أن النشيد معروف عند البطلين وفي القصر كما يفهم من قول أنطونيو عندما يطلب سماعه:

أنــا لا أطــرب حــتى أسمــع «الحب الحيــاة»

٢) والثـاني «نشيد المـوت» يقع في الفصـل الرابـع وهو الفصـل الأخير - فصل الأفول وكليوبترا تستعد للموت. وكان حـابي قد جـاء بسلال التين وفيهـا الأفعى التي أرسلها أنـوبيس، وأنشدت كليـوبترا نفسها نشيد موتها: «ما لي ملئت من المنية رهبة». وهذه خلفية مناسبة للمنظر الذي تطلب فيه كليوبترا من أياس أن يغنيها نشيد الموت «يـا طيب وادي العـدم». وصور النشيـد وأخيلتـه: الشـراع، الـزورق، والبحر، مناسبـة للمشهد القـائم في قصر الملكة المشـرف على البحـر المتوسط، بأشرعته وزوارقه، وها هي البطلة تنشد زورق الموت ليقلع بها إلى شاطىء الحياة الآخر. والنشيد من أروع شعر الوجدان في اللغة العربية، يذكر الموت والليل والبحر والزورق التائه، وهو في موقعه في المسرحية وفي جماله الفني يوازن النشيد الأول، نشيد الحب.

إذن هذه الغنائيات ليست طفيلية في بناء المسرحيـة، ولكنها تمت بصلة وثيقة إلى أركانها الأساسية، وقد أثبت شوقي في تـأليفه لهـا أنه يفهم طبيعة الجمهور المتلقي والمشاهد الذي كان قد اعتاد - قبل ميلاد المسرح الشوقي - إلى المسرح الغنائي، وهذا بالضبط كان هم شوقي - نقل المسرح المصري العربي من كونه مسرحاً للترفيه والتسليـة الخفيفة إلى مسرح فني أدبي رفيع، ولكنه استبقى فيه شيئـاً من الغنائيـة لكي

(١٩) ويمكن أن يكون من نظم بولا الشاعر، شاعر القصر، وهذا الفصـل الثاني كله رائـع أبدع شوقي في نظمه، وكانت إقامته في القصر العلوي حيث شهد الولائم والحفلات الراقصة جد معينة له في هذا.

يضمن شيئاً من المشاركة الوجدانية بين الجمهور وبين تمثيليته على خشبة المسرح. ولعل خير تأييد لِحكمةِ ما فعل هو أن أكثر الناس تعرف «مصرع كليوبترا» من غناء محمد عبد الوهاب لنشيد الحب «أنا أنطونيو» وتعرف «مجنون ليلى» من غناء المطرب نفسه لِنشيدين من هذه المسرحية الثانية «سجا الليل» و «جبل التوباد».

**القصائد المطولة**

هنالك مجموعتان من القصائد الطويلة إحداهن في الفصل الثالث على لسان أنطونيو وثانيتهما على لسان كليوبترا في الفصل الرابع:

١ ـ المجموعة الأول: أخذ الدكتور شوقي ضيف على أنطونيو أنه ـ وهو في حالة اليأس بعد سماعه بانتحار كليوبترا ـ كان عليه أن يَقْصُرَ قوله على الاسترحام والاستغفار في خطابه لروما، وألا يدخل في حديث عن كليوبترا وجمالها. ولكن يمكن تبرير ما أنطق شوقي أنطونيو به في هذا السياق على الوجه التالي: أن الشاعر أراد أن يمثل الصراع في نفس أنطونيو في هذه الكافية الطويلة، بين واجبه نحو روما وبين حبه كليوبترا وقد أحسن شوقي التخلص من خطابه لروما إلى خطابه لكليوبترا في قوله:

لولا الجمال وفتنة من سحره    ما حل في قلبي هوىً لسواك

وكان أنطونيو في موقف ذكرى لحبيبته بعد سماعه خبرِ انتحارها، فلم يكن عجيباً أن يذكرها وهو يستعد للموت أو الانتحار.

وعند انتهاء القصيدة الكافية، يغير شوقي الوزن والقافية، ثم يستهل الحوار الرائع، بينه وبين أوروس «أمانا إله الحرب ما أنت صانع». ومع أن تغيير الوزن والقافية قد يكون إيذاناً كافياً بانتهاء ما

سبق إلا أن شوقي لو صدَّر هذا الانتقال ببيت أو أكثر تمهيداً لقصيدة «أمانا إله الحرب» لكان هذا خيراً من الاستمرار في المناجاة لإله الحرب بدون إيذان.

٢ ـ المجموعة الثانية: هذه تتألف من أربع قصائد طويلة تنشدها كليوبترا وهي في قصرها تستعد للموت وهي غير القصائد والمقطعات الأخرى التي ترد في هذا الفصل كقسم من حوار كليوبترا مع أفراد حاشيتها، وهذه مطالع القصائد الأربعة[٢٠]:

| | |
|---|---|
| ١) أراني لم يحسن الي معاصري | ولم أجد الإحسان عند لداتي |
| ٢) بروحي وإن لم تبق مِني بقية | صغار ورائي ذُوِّقُ اليتم نُوَّح |
| ٣) اليوم أقصر باطلي وضلالي | وخلت كأحلام الكرى آمالي |
| ٤) هلمي الآن منقذتي هلمي | وأهلا بالخلاص وقد سعى لي |

وقد أخذ النقاد على شوقي موطن ضعف في الثالثة، وهو مقطع مؤلف من خمسة أبيات يبتدىء «بنت الحياة أنا وتشهد سيرتي» وأن هذا يتنافى مع ما قاله شوقي عنها في بقية المسرحية عندما صورها نبيلة، نقية، طاهرة، وقد أصاب الدكتور شوقي ضيف عندما قال إن هذا يحدث خللاً أو تشويشاً في صورة كليوبترا[٢١]، ولكن هذا مقطع قصير من قصيدة واحدة فقط. ولعل شوقي ضمَّنه القصيدة لكي يحمي نفسه من تهمة جعله كليوبترا قديسة أو ملاكاً، خالصة من كل العيوب الإنسانية[٢٢]. ولعل المقطع أيضاً يشير إلى فترة ما من حياتها الماضية

---

(٢٠) تقع على الصفحات التالية ١٠٥ ـ ١٠٦/١٠٩ ـ ١١٠/١١٠ ـ ١١٢/١١٢ ـ ١١٣. والغنائية الجميلة «نجمي يحدِّثني بوشك أفوله» ص ٩٣ فضلاً عن جمالها الشعري لها أهمية في تصوير شخصية كليوبترا.

(٢١) المصدر السابق، ص ٢٠٦.

(٢٢) وقد يكون عكساً لتنقلها العاطفي من يد يوليوس إلى يد أنطونيو.

وهي صغيرة مراهقة ضلت، وكان السياق سياق ذكرى تستعيد فيه الملكة المقبلة على الموت فترات حياتها الماضية بأشعتها وظلالها.

والدفاع عن هذه المطولات الأربع يمكن بسطه على الوجه التالي:

١) هذه المطولات الأربع تكشف كل واحدة منها النقاب عن جانب من شخصية كليوبترا وبذلك تعمّق فهمنا لها: فالأولى دفاع عن سمعتها وإنجازها. والثانية تكشف عن كليوبترا الأم ونظرتها الإنسانية إلى أطفالها. والثالثة: تكشف الناحية الدينية فيها وتضرعها إلى إيزيس، والرابعة فخرها واعتزازها بوطنيتها وعزمها على الموت.

٢) ويتمّ هذا الكشف عن الجوانب المختلفة من شخصية كليوبترا ليس بالحوار والحركة ولكن بالمناجاة وتدفق الوعي الداخلي، وهذه أداة أخرى لها شرعيتها في البناء المسرحي وهي بديل من الحوار والأحداث في تصوير الشخصيات المسرحية وتطويرها[٢٣].

٣) واللجوء إلى بناء الشخصيات وتطويرها بالحوار الداخلي مبرر أيضاً في ضوء التغييرات التي أحدثها شوقي في بناء المسرحية التي كان القراء قد عرفوها بشكلها الشكسبيري. فقد دللنا سابقاً أن شوقي جعل المسرحية مركزة جداً في الفعل والزمان والمكان. على هذا الأساس تتسع في مثل هذه المسرحية المجالات للنجاوى والمطولات، فالمسرحية ليست مليئة بالحوادث والشخصيات التي لا تدع مجالاً لمثل هذه المطولات.

---

(٢٣) وهذا يرد على القول إن مسرح شوقي كثيراً ما يتحول إلى منبر ساكن بدل أن يكون خشبة أو مسرحاً متحركاً تدور فوقه الأحداث والصراعات، وهذه القصائد الأربع المطولة قد توحي للبعض أنها تصيب الصراع المسرحي بالفتور، والواقع أن الصراع العاطفي كان قد انتهى في المسرحية بموت أنطونيو ثم بعزم كليوبترا على الانتحار. وما هذه القصائد إلا سلسلة وداعات وتأملات تقوم بها الملكة قبل انتحارها.

٤) وهذه المطولات طبيعية في مسرحية «كمصرع كليوبترا». فهذه ليست مسرحية نثرية بل مسرحية شعرية، ومن هنا فالتحليقات والوثبات الخيالية التي تمثلها هذه المقطوعات تأتي طبيعية ومستحبة وتصعد الشحنات العاطفية في المواطن المناسبة في سير المسرحية، وقد وجدت عبقرية شوقي الشعرية لها مجالاً واسعاً في هذه المسرحية مكّنت الشاعر من نظم أروع الشعر الخطابي والغنائي(٢٤).

## إنجاز شوقي

«مصرع كليوبترا» خير مسرحيات شوقي، وهي عمل أدبي به كثير من مواطن القوة المسرحية، وكثير من مواطن الجمال الشعري. ولما كانت معارضة صريحة لمسرحية شكسبير «انطونيو وكليوبترا» يصبح من العسير تقويم هذه المسرحية بدون الالتفات إلى المسرحية الانجليزية في إطار المقارنة. وهذا أمر قد يكون محرجاً لشوقي لتربُّع شكسبير على كرسي المسرح العالمي وطغيان الصورة التي رسمها لبطلة المسرحية على الأذهان. ومع ذلك فصعيد الموازنة قائم وهذه تؤلف أساساً لتقويم المسرحية العام وانجاز شوقي(٢٥).

١) تمتاز مسرحية شوقي على مسرحية شكسبير بالتركيز في الزمان والمكان وعدد الشخصيات، وهذا يشد أسرها ويجعلها على الرغم من بعض مواطن الضعف تثبت في موازنة البناء المسرحي لتمثيلية شكسبير

(٢٤) وعن هذا الشعر الغنائي الرائع في «مصرع كليوبترا» يقول سعد عبده إنه بعد الفراغ من تهذيب المسرحية مع شوقي طرح الشاعر منها ثلاثة أمثال المسرحية الحاضرة وفيها «شعر جيد لا يخلو من الاعجاز» ولا يدري ماذا حل بها. ويقول أيضاً عن هذا المطروح والمُسقَط منها «ولم أدر ماذا كان مصيرها بعد ذلك ولو أنها موجودة لتألف منها ديوان كبير». أنظر مقالة في «المجلة» ديسمبر /١٩٦٨، ص ٣٣.

(٢٥) انظر القسم السابق من هذا الفصل تحت رمز (أ) بشأن تفصيل الفروق بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير، وما هذا إلا تعداد سريع لها في سياق جديد.

الذي لاحظ نقاده أنها ليست محكمة التأليف المسرحي، الأمر الذي لم يضمن لها نجاحاً باهراً على خشبة المسرح.

٢) وتمتاز المسرحية أيضاً بالصورة الجديدة التي أعطاها شوقي لكليوبترا وهي صورة تعكس تلك التي رسمها شكسبير للملكة المكدونية ـ حية الوادي ـ وجدير بالذكر أن الصورة الجديدة لكليوبترا هي أيضاً عكس الصورة التي رسمها شوقي نفسه لكليوبترا في همزيته التاريخية سنة ١٨٩٤ حيث جارى فيها تصور المؤرخين الموالين لروما وفهمهم لشخصية كليوبترا. وهذا دليل على تطور ونمو في فهم شوقي لهذه الشخصية التاريخية الفذة وللحظة التاريخية الخطيرة التي اجتازها بلده[٢٦].

٣) وأخيراً تتفوق مسرحية شوقي على مسرحية شكسبير بكثرة الشعر العالي المبثوث فيها. وهذا أمر له أهميته في مسرحية منظومة وهو يُصعِّد قيمة المسرحية الجماليَّة لا سيما للقارىء الصامت. وليس هناك شعر كثير يضاف إلى الرقعة الأرجوانية في مسرحية شكسبير، وهي القطعة الرائعة التي يصف فيها أنوباريس يخت كليوبترا ولقاءها مع أنطونيو في طرسوس في المشهد الثاني من المسرحيّة تبتدىء: The barge she sat in, like a burnished throne بينما تزخر «مصرع كليوبترا» بالشعر العالي في كل المشاهد.

---

(٢٦) ومن الجدير بالذكر أن العرب لم يعدموا معجبين بكليوبترا في التاريخ القديم، فقد كانت زينب الزباء الملكة العربية التدمرية والتي ثارت على روما من أشد المعجبات بكليوبترا وبعبقريتها السياسية واتخذتها أنموذجاً لها. وقد فضّلت كليوبترا الموت على الأسر، بينما أُسِرَت الزباء وظهرت في موكب نصر أورليان العظيم في روما، وثورة الملكة العربية الزباء في المصادر الكلاسيكية مشبهة لصورة كليوبترا الثائرة على روما. وكلتا الصورتين مرسومتان من المنظور الروماني.

وقد لا تجعل هذه الأمور الثلاثة المسرحية العربية خيراً من المسرحية الانجليزية في التحليل النهائي، ولكنها تدنيها منها ادناءً شديداً.

٤) والشاعر التراثي الناجح هو الذي يقدم اضافة أصيلة تضرب جذورها في تربة التراث ولكنها أيضاً تؤلِّف اضافة إلى تيار الأدب العالمي أو تسهم في دفع ذلك التيار.

هكذا كان فِعْلُ شوقي في تأليفه «مصرع كليوبترا» فهي تراثية إذ ان موضوعها منتزع من المشهد المصري التاريخي القديم، وبطلتها ملكة مصرية[٢٧]، وللمسرحية رسالة سياسية واضحة. ومع هذه المحلية أو الاقليمية، فللمسرحية بعد عالمي واسع لأن شخصية كليوبترا فتنت الأدباء والفنانين في العالم أجمع على مر العصور، فأصبحت موضوعاً أدبياً معروفاً جذب اهتمام أمير المسرحيين شكسبير، فلها نداء واسع عند القارىء اينما كان. والمهم في هذا السياق هو أن شوقي كان أصيلاً في تناوله هذه الشخصية الفذة، فقد رأينا أنه شب عن طوق شكسبير وكسره، وبذلك خلق كليوبترا الجديدة[٢٨].

---

(٢٧) وبذلك يكون شوقي قد عرَّب بشعره العصر المكدوني في تاريخ مصر وقرَّبه وهو غريب وبعيد عن مصر العربية - الإسلامية، كما فعل شعره في تعريب وتقريب حضارة مصرية أبعد ألا وهي مصر الفرعونية. وقد أثمرت جهود شوقي أدبياً، فهو الذي سمر شخصية كليوبترا بهذه المسرحية الرائعة على شاشة الشعر العربي الحديث، وجاء بعده تلميذه علي محمود طه فنظم رائعته الغنائية عن الملكة وهي التي لحنها وغناها محمد عبد الوهاب، فصارت كليوبترا بهذا قسماً من التراث الشعري الغنائي العربي الحديث.

(٢٨) على الرغم من السلبيات التي عددها عبد الكريم حسان على شوقي ينتهي المؤلف عادلاً في التقويم الأخير حين يقول: «إذا ما أريد تقييمه في الشعر المسرحي، فلينظر إليه في اطار التراث الثقافي الذي نشأ فيه، بكل ما لهذا التراث من تقاليد واتجاهات وظروف، فبذلك =

# ملحق

## شكسبير وتأثر شوقي به

لم يكن غريباً أن يتأثر شوقي بهوغو وهو يجيد الفرنسية، وقد درس في فرنسا، ولكن تأثره بشكسبير وهو يجهل لغة الشاعر والأدب الانجليزي، يبدو غريباً لأول وهلة، ولكن هذه الغرابة تتبدد على الوجه التالي:

١) مع أن شوقي درس في فرنسا وكان الأدب الفرنسي أكبر مؤثر غربي عليه، إلا أنه رجع إلى بلده، وللانجليز المحتلين ذلك البلد، ظل ثقافي طويل شعر به شوقي طوال هذه السنوات، وأشعرته به هذه الطبقة الجديدة من النقاد الذين كانوا يستلهمون التراث الانجليزي، وشيخ ذلك التراث كان شكسبير، شاعر الانجليز الأول.

٢) وهذا التحول إلى المسرح الانجليزي وحامل لوائه شكسبير، بدأ بهوغو، وأثره على شوقي معروف كما ذكر في الفصول السابقة، ولا شك أن هذا كان عاملاً مهماً في تحول شوقي إلى المسرح الشكسبيري وافادته منه[1].

٣) وعند رجوع شوقي من باريس اتصل بخليل مطران، الشاعر

---

= وحده يمكن أن ينال شوقي ما له بِحقّ ويحمل ما عليه بحق». راجع كتابه «انطونيو وكليوبترا»، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي، مكتبة الشباب، ١٩٧٢، ص ٣٢٠.

(١) عن امكانية تأثر شوقي بمسرحية الكاتب الفرنسي أميل مورو عن كليوبترا والتي مثلتها سارة برنارد سنة ١٨٩٠ انظر دريني خشبة «فوق جبال الأولمب» في «الكتاب» أكتوبر ١٩٤٧. ص ١٦٣٥ - ١٦٣٦. ولكن محمد صبري جادل في الشوقيات المجهولة أن شوقي لم يصل باريس إلا في أواخر ١٨٩١. وأهم من ذلك ما يقوله سعد عبده عن أثر شكسبير المباشر في شوقي وكيف جمع له المواد للمسرحية «وكان من بينها مسرحية شكسبير ومسرحية لبرنارد شو». أنظر «المجلة». ديسمبر/١٩٦٨، ص ٣٣.

المجدد الذي ذكره شوقي ذكراً جميلاً في مقدمته للشوقيات (ص ٩) فهذا ترجم أربعاً من مسرحيات شكسبير إلى العربية: «تاجر البندقية»، «عطيل»، «هملت»، «مكبث». ولا شك أن هذه الترجمات التي قام بها شاعر قريب من شوقي ونظيره في ثقافته الفرنسية كان له أثره في جذب أنتباهه إلى المسرحية الشكسبيرية.

٤) كما أن الموسيقار الشهير «ڤردي» الذي رثاه شوقي والذي كان له عند شوقي مكانة خاصة لصلته ببطله اسماعيل، أيضاً جذب انتباهه إلى شكسبير، فقد كانت ثلاث من أوبراته: «مكبث» و«عطيل» و«فلستاف» تعتمد على النصوص المسرحية الشكسبيرية التي تحمل هذه الأسماء.

وكان عند شوقي استعداد للتحول إلى شكسبير لأمرين: أولهما عقدة التفوق التي كانت عنده والتي كانت قد ظهرت في إطارها العربي في معارضاته الكثيرة للفحول القدماء. ولما كان شوقي يعد نفسه للعودة إلى المسرح عند مواتاة الظروف، كان من الطبيعي أن يتجه نحو شيخ المسرح العالمي ليكون ليس فقط هوغو الغناء المصري، ولافونتين الحكاية المصرية بل شكسبير المسرح المصري أيضاً، وثانيهما: أنه رأى فيه ليس رب المأساة فحسب ولكن رب الملهاة أيضاً. ولم يكن أحد من نماذجه الفرنسيين قد أتقن فن شقي المسرحية هذا الاتقان، فموليير كان يكتب الملهاة، وراسين المأساة، والبقية كتبوا في الفنين، ولكن ليس بتفوق شكسبير، وقد أشار شوقي إلى هذا في قصيدته الموجهة إلى شكسبير[٢].

أو قصة ككتاب الدهر جامعة ... كلاهما فيه اضحاك وإبكاء

(٢) «الشوقيات» ٢/ ٧.

وهذا جذب شوقي لأن التيار الفكاهي كان فيه قوياً أيضاً ووجد تعبيراً له في مآسيه، ولكن تعبيره الأكمل تم عندما نظم ملهاتيه «البخيلة»، و«الست هدى».

واهتمام شوقي بشكسبير الذي تتبعناه في الفقرات السابقة في الواقع موثق في المصادر، فحوالي سنة ١٩٠٥ ترجم أو نظم شوقي قطعة من مناجاة هملت لنفسه[٣]. وفي السنة ١٩١٦ ذكره بقصيدة طويلة (الشوقيات ٢/٦ ـ ٨). وأخيراً باح شوقي لأحد أصدقائه بعزمه على كتابة مسرحيات تُخَلِّدُ في العربية «مثل ما خَلَّدْ شكسبير في اللغة الانجليزية»[٤]، وكانت النتيجة أن بدأ شوقي حياته المسرحية الجديدة بتمثيلية كان شكسبير قد ألف في موضوعها وهي «مصرع كليوبترا»[٥]. ولعله تابع شكسبير من بعيد عندما نظم «مجنونِ ليلى». وكأنه أراد أن ينظم مسرحية في الحب الخالد تكون لها مكانة مسرحية شكسبير الشهيرة «روميو وجولييت». ولعل الأمر كذلك في مسرحيته «عنترة» الذي جاء فيه لمحات من «عطيل» الشكسبيرية، وتصويرها للعاشق الأسود، لا سيما وأن صديقه مطران كان قد ترجم «عطيل» إلى العربية.

وقد فاز شكسبير بقصيدة من شوقي ولكنها غير مؤرخة في الديوان

(٣) «الشوقيات المجهولة» ٢/٦ ـ ٨.

(٤) انظر كتاب طاهر الطناحي «شوقي وحافظ» ص ٢٨.

(٥) ولقد أخطأ محمد مندور في عرضه لمصرع كليوبترا (مسرحيات شوقي ص ٨٢ وما بعدها) عندما قال إن شخصية الوصيفة شرميون ليست تاريخية. والواقع أنها تاريخية، انظر ما قاله العالم الهيلاني الكبير W. W. Tarn و. و. تارن عن كليوبترا في سلسلة تاريخ كمبردج القديم Cambridge Ancient History المجلد ١٠/ ص ١١٠ ـ ١١١، حيث يتناول المؤرخ الكبير بعض النواحي التي لها أساس بالمسرحية ومنها معنى ايثار كليوبترا الموت بسم الأفعى لقدسية الأفعى وايمان المصريين القدماء بأنها تؤله من تلدغه.

وأغلب الظن أنها كتبت في المنفى فهي من الحصاد الأندلسي، لأن تاريخها الطبيعي هو سنة ١٩١٦، العيد المئوي الثالث لوفاة شكسبير، وكان شوقي ينظم في الحفلات التذكارية. ويؤيد هذا دليل داخلي في القصيدة وهو قوله:

يا واصف الدم يجري ههنا، وهنا     قم انظر الدم فهو اليوم دأماء

وهو إشارة إلى أن القصيدة قيلت أثناء الحرب العالمية الأولى، وشوقي في اسبانيا. وَتَذَكُّر شوقي للعيد المئوي الثالث لوفاة شكسبير الذي وقع سنة ١٩١٦ دليل على أن الشاعر المسرحي الكبير كان في خاطر شوقي، ولعل هذه الاثارة ـ والذكرى المئوية الثالثة ـ هي التي أوحت لشوقي أن يكتب مسرحيته «أميرة الأندلس» وهو في الأندلس بعد انقطاع سنوات كثيرة عن كتابة المسرحية.

## مجنون ليلى

هذه أولى مسرحيات شوقي العربية[1] كتبها شوقي في أربعة أشهر بعد نجاحه في «مصرع كليوبترا»[1].

وكما أحسن شوقي اختيار موضوع المسرحية الأولى «مصرع كليوبترا» لِما له من نداء في الجمهور المصري، كذلك أحسن اختيار موضوع هذه المسرحية فنداؤها واسع وعميق، وقد عالجه شعراء الفرس وأبدعوا فيه قبل أن يتناوله شعراء العرب بزمان طويل حتى جاء شوقي[3] فأقر التوازن بين الأدبين الاسلاميين: العربي والفارسي في

(١) اعتمدنا على النسخة المطبوعة في مؤسسة فن الطباعة (د. ت) وهي محلاة بالصور.

(٢) قول سعد عبده في «المجلة» ديسمبر، ص ٣٣.

(٣) مُثِّلَتْ مسرحيات أربع عن قصة هذا الغرام في مصر قبل ظهور مسرحية شوقي، ولكن يبدو أنه لم يكن لها قيمة أدبية فنية كبيرة. انظر مقال أحمد السعدني المقدم إلى مهرجان شوقي ١٩٨٢. بعنوان شكول الصراع ص ٣١، حاشية ١.

تناولها لهذه المسرحية، وسد هذه الفجوة في الأدب العربي الذي ينتمي إليه المجنون تاريخياً.

وهذه ثاني المسرحيات التي كتبها شوقي في هذه الفترة الأخيرة من حياته بعد عودته من المنفى وهي تؤلف مع «مصرع كليوبترا» ثنائية مسرحية وأروع ما نظم شوقي من مسرح شعري. وسنتناول في هذا الفصل انجاز شوقي في هذه المسرحية، ثم ما أخذه عليه النقاد من إدخاله مشهد الحسين وقرية الجن، وبعد هذا مسألتين تثيرهما هذه المسرحية: مفهوم الحب فيها، العذري والصوفي، والشاعر في المسرحية.

ـ أ ـ

وعلى تأثر شوقي بشعراء الغرب والشرق ممثلين في إمام المسرحية شكسبير[٤] وربّما في شعراء الفرس المتصوفة أيضاً، لم يبلغ أوج الكمال المسرحي فيها، الأمر الذي جعل النقاد يأخذون عليه بعض المآخذ. إلا أن إنجاز شوقي يبقى أصيلاً وله رصيد كبير من الايجابيات التي يمكن التدليل عليها على الوجه الآتي:

**الوحدات المسرحية**

لم يكن من السهل على شوقي أن يختار من هذه الروايات والأخبار الكثيرة المتفرقة في الأغاني عن المجنون، ولكنه فعل واختار «أسلسها وأجراها مع المنطق»[٥]. وَحَوْلَ هذه العناصر التي اختارها على هذا الأساس أجرى أحداث المسرحية وصور شخصياتها وحدد محاور

---

(٤) انظر الملحق عن شكسبير وشوقي في آخر هذا الفصل.

(٥) انظر النظرات التحليلية في «مجنون ليلى» ص ١٣٥ ـ ١٣٦.

الصراع[٦]، فجاءت عربية خالصة.

ومع أن مكان المسرحية كان شاسعاً ـ بادية نجد ـ إلا أن البادية تَحُدُّ منه ولا تجعله موزعاً بين أسماء بلدان ومدن كثيرة، وإنما بين قبائل نجد. وكذلك راعى شوقي وحدة الزمان فجاء قصيراً. وكان في إشاراته إلى الحسين بن علي تحديدٌ لزمان المسرحية في صدر العصر الأموي في خلافة معاوية أيام إمارة مروان بن الحكم لمكة، الأمر الذي يعين القارىء على تصور أدق لحوادث المسرحية عندما يعرف زمنها عكس أخبار المجنون في «الأغاني» التي تظهر غير مرتبطة بزمان معين.

**الشخصيات**

١) وعنوان المسرحية ـ كعنوان مصرع كليوبترا ـ يعكس الأهمية الكبرى التي يوليها شوقي للمجنون[٧]. فهو ـ وليس ليلى ـ بطل المسرحية وشخصيتها الكبرى كما كانت كليوبترا ـ وليس أنطونيو ـ بطلة «المصرع» وشخصيتها الكبرى. فالمجنون هو الذي يعشق ويشبب وهو الذي يُهدَر دمه ويختلط عقله. وهذه التطويرات في شخصيته هي التي تدير الحركة المسرحية وشكول الصراع فيها. وليس هذا بغريب.

---

(٦) وآراء شوقي في مسرحيته لها قيمة كبيرة في ارشاد القارىء إلى كثير من القضايا التي يثيرها النقد حولها منها «النظرات التحليلية» التي تظهر في آخر المسرحية بعد النص. ويضاف إليها ما صارح به طاهر الطناحي وأثبته هذا في كتابه «شوقي وحافظ» ص ٤٢ ـ ٤٤ حيث يفصل شكل الصراع في المسرحية بين مُثُلِ ما دعاه «الجاهلية المهذبة» في عصر معاوية ومُثُلِ الإسلام (ص ٤٣) وحيث يشرح أيضاً ابتداعه «لمواقف اجتماعية تسمح بها العادات التي عاشت في كنف الإسلام» لكي يخلي المسرحية من الرتابة التي كانت عليها حياة العرب في الصحراء (ص ٤٤).

(٧) هدى شوقي نفسهُ الناقد إلى مصادره عن المجنون في حديثه مع طاهر الطناحي فقد أضاف إلى «الأغاني» كتاب «خزانة الأدب» و «مصارع العشاق» و «تزيين الأسواق»، المصدر نفسه، ص ٤٣.

فشوقي كما سنرى كان له اهتمام خاص ببطل المسرحية كما كان له في بطل «عنترة» وكلاهما ـ كشوقي ـ شاعر[٨].

وأهمية هذا معكوس في عنوان المسرحية، فهو ليس «قيس وليلى» ولكن «مجنون ليلى» وجنون قيس أثار كثيراً من الخواطر النقدية حوله لعل أهمها ما قاله محمد غنيمي هلال عن علاقة المجنون والمسرحية كلها بالأدب الفارسي عن المجنون، ولا سيما التصوف في قصة قيس وليلى[٩]. وعلى الرغم مما حشد الأستاذ غنيمي هلال من حقائق عن الأدب الفارسي الذي جعل من جنون قيس جنوناً صوفياً إلا أن جنون قيس في مسرحية شوقي لم يكن ما يفهم بالجنون الصوفي قط، كما يلمح من قراءة المسرحية، وكما هو واضح من رأي المؤلف نفسه ـ وهو أعرف الناس بما عنى وقصد ـ وهذا مبسوط في الفقرة التي تظهر عن المجنون في «النظرات التحليلية» حتى أشرف بعقله وجسمه على حال «هي الجنون أو تكاد»[١٠]. وعلى هذا الأساس نرى أن لا أثر للصوفية والتصوف في تطور شخصية قيس وجنونه بل بقي شوقي بعيداً عن التصوف والأدب الفارسي في تصويره لشخصية قيس وقريباً مما تقوله المصادر العربية.

٢) وإن كان هناك أثر للتصوف الفارسي في هذه الغرامية الشهيرة فالأرجح أنه في تصوير شوقي لشخصية البطلة ليلى.

لقد أبقى شوقي في مسرحيته ليلى عذراء بعد زواجها من الثقفي

---

(٨) وجدير بالذكر أن بطولة قيس المسرحية تعتمد على كونه شاعراً وهو أمر تشير إليه شخصيات المسرحية الأخرى. بينما بطولة عنترة تعتمد على فروسيته وشجاعته قبل اعتمادها على شعره.

(٩) وفصَّل فيها القول في كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٩٦ ـ ١١٨.

(١٠) انظر «النظرات التحليلية»، ص ١٣٦.

ورد. ومن المعروف أن هذا لم يرد في المصادر العربية ولكنه وارد في المصادر الفارسية الصوفية ومن المعروف أن بعض المتصوفة كانوا لا يقربون نساءهم بعد الزواج.

إن كان هناك أثر فارسي في المسرحية وفي تصور شوقي لشخصية ليلى، فهذا يحتاج إلى دليل وهو منوط بمعرفة شوقي باللغة الفارسية[11]، أو بمعرفته للأدب الفارسي مترجماً إلى لغة أخرى يعرفها كالتركية أو الفرنسية. وقد لا تكون حالة العذرة التي بقيت عليها ليلى منقطعة النظير خارج إطار التصوف أو خارج التصور الفارسي لليلى، ويؤيد هذا أن هذه الحالة يمكن تفسيرها في اطار الحب العذري العربي.

ومهما يكن من أمر بشأن أثر الأدب الفارسي على تصور شوقي لشخصية ليلى، فإنه من المؤكد أن للتصوف ـ وإن لم يكن فارسياً ـ أثراً في تصوير شوقي لشخصية ليلى، وهذا مُؤَيَّد بقول شوقي نفسه[12] حيث يقول في «النظرات التحليلية» للمسرحية عن «غرام البادية» «أيستطيع هذا الحب إلا أن يعف ويتصوف»[13].

ـ ب ـ

## ـ المشهدان: الحسين بن علي، وقرية الجن

### ١ ـ مشهد الحسين بن علي

لم يكن من الغريب على شاعر وصف الشعر أنه أبن أبوين ـ

---

(١١) انظر الملحق عن معرفة شوقي بالفارسية في هذا الكتاب.

(١٢) وهو ما لم ينتبه إليه محمد غنيمي هلال في جدله عن أثر التصوف في شخصية المجنون الشوقية.

(١٣) «النظرات التحليلية» ص ١٥٠، وعنوان الفصل الذي يقع فيه هذا الاقتباس هو «غرام البادية» ولكن أغلب الظن أن المؤلف يتكلّم هنا عن حب ليلى لقيس وليس العكس.

الطبيعة والتاريخ أن يضع هذه المسرحية الغرامية في اطار تاريخي واضح ومحدد، وأن يستعمل هذا الاطار لتعميق طبيعة الصراع في المسرحية ـ وكان صراعاً بين المثل العربية الجاهليّة القديمة والمثل الإسلامية الجديدة. فبينما كانت العادات العربية والجاهلية في الجزيرة هي التي خلقت أول مراحل الصراع المسرحي في «مجنون ليلى» عندما ثارت ليلى ومعها والدها بعد تشبيب قيس بها ورفضت الزواج به، كانت الثورة الفكرية التي أحدثها الإسلام تحاول أن تخفف من غلواء هذه الجاهلية والاعرابية التي تذرعت بها ليلى ووالدها المهدي.

إذن لم يكن من الصعب على شوقي أن يذكر الحسين[1] في هذا الموطن. فشوقي قاهري المولد والمنشأ والاقامة، محاط بالقاهرة الفاطمية وآثارها الكثيرة لآل البيت[2]، وهو من أنصار هذا البيت. وإلى اهتمام شوقي بآل البيت كان له اهتمام بالغ بالأمويين فهو معجب بهذا البيت الذي شاد صرح الامبراطورية العربية الأولى، والذي ذكره في أندلسياته وغير أندلسياته. ومحبة شوقي للتاريخ العربي في صدر الإسلام جعلته يقيم لمسرحيته اطاراً تاريخياً تتقسمه الفتتان اللتان

---

(١) لم يتعرض «موكب الحسين» في المسرحية لسهام النقد كما تَعرَّض له مشهد «قرية الجن» ومع ذلك فهو يحتاج إلى فهم ودفاع. وهذا الدفاع يُبرِز ـ فيما يُبرز ـ جوانب مهمة من عمل شوقي المسرحي.

(٢) ولعل شوقي أراد ـ فيما أراد ـ بإدخال الحسين وموكبه في المسرحية تحقيق نوع من المشاركة الوجدانية بين الجمهور المشاهد والمسرحية. فهذه ـ عكس مصرع كليوبترا ـ موضوعها ليس مصرياً ومسرحها الجزيرة العربية في عصر قديم ـ عصر الأمويين. ولكن القاهرة لها آثار من ذلك العصر وأهمها مسجد سيدنا الحسين وبقية المقامات والآثار التي تذكر بآل البيت والتي تزينت القاهرة بها منذ عهد الفاطميين. فكان الحسين وموكبه يُشكِّل صلة بين الجمهور المشاهد والمسرحية. وهناك صدى ذاتي شوقي في المسرحية ولعله الوحيد في المسرحية عندما يقول قيس (ص ١٣٣):

إني أحب وإن شقيت به      وطني وأوثره على الخلد

فهو يذكر ببيت شوقي الأندلسي الشهير «وطني لو شغلت بالخلد عنه».

تنازعتا السلطة في الجزيرة والهلال الخصيب لهذا العهد وهما أمية وآل البيت فالأولى تمثل الدنيوية والكسروية والعروبة الجاهلية، والثانية تمثل الأخروية والإسلامية والروحانيّة الجديدة.

وقد أحسن شوقي عندما جعل للصراع الفردي المأساوي في المسرحية اطاراً واسعاً تتربعه هاتان الفئتان اللتان مثلتا الصراع على المستوى التاريخي والسياسي ليتم خلق الجو المناسب لإدارة الصراع الفردي المأساوي في جو به كثير من المشاركة الوجدانية. فمثلاً هناك إشارات كثيرة في الفصل الأول إلى سلطان أمية وخوف الناس منه، وكان بعض الناس متشيعين علويين باطناً وأمويين ظاهراً. وهذا الصراع يمثله ابن عوف نفسه عامل الأمويين على صدقات الحجاز.

ويُبدي شوقي في عرض هذا الصراع براعة تظهر على الوجه التالي:

١) إن مشاركة الدولة ورجالاتها في قصة هذا الحب الخالد يعطي صورة فريدة للجزيرة العربية تظهر فيها وهي مشاركة شعباً ودولة بقضية هذا الحب الذي هز بادية نجد.

٢) وشوقي ، شأنه شأن الشعراء الكبار، لم يُرِدْ أن يترك طرفي الصراع جَماعياً بين دولة وقبيلة أو مبدئياً بين النظام الجديد، الإسلام، والنظام القديم، الجاهلية. فهو يُجسِّد الصراع في شكله الإسلامي في شخص الحسين وفي شكله الجاهلي في شخص السلطان الأموي الذي هدر دم قيس تابعاً العادات والسنن العربية الجاهلية.

وهنا تظهر شخصية الحسين بن علي وموكبه في المسرحية واضحاً ولها وظيفة ذات شأن يبدو مثالاً للإسلامية الجديدة التي ظهرت في جزيرة العرب، وحاولت أن توفي العاشق حقه الإنساني العاطفي

مرتين: أولاً على يد ابن ذريح رضيع الحسين وشفيع قيس عند ليلى، ولكنَّ أمويةَ ليلى تأبى حل الصراع:

«ألأني أنا شيعي وليلى أمويه»؟ [٣].

وثانياً: على يد ابن عوف عامل الأمويين، وهو من رواة شعر قيس الذي يناشده أن يشفع به عند ليلى[٤]. وفي هذا الاطار يبدو مشهد ركب الحسين له وظيفة مهمة لأنه يهيىء الفرصة للمُشاهِد أن يفهم كيف كان عامل الأمويين الجاهليين يشفع بالروح الإسلامية لقيس. فهو باطناً هواه مع الحسن ومرور الركب يتيح له الفرصة بالبوح أو الايماء إلى هذا كما باح كاتبه نصيب[٥].

ويعطي شوقي تفاصيل عن الإسلامية في المسرحية وعلاقة سفارة ابن عوف بها:

١) فابن عوف يسمح بحج قيس البيت ودعائه هناك، ولكن راويته زياد يطلب منه أن يضرع مع الضارعين الآن وأن ينزل الأمل بجد الحسين[٦] الذي يمر ركبه أمامهم وهو من آل البيت الاحياء، ٢) وكذلك يستعمل نصيب، كاتب ابن عوف حادثة مرت بالحسين لتزيين سفارة وشفاعة ابن عوف لدى المهدي والد ليلى، ويذكر خلع الحسين لنعليه عندما جاء إلى والد لُبنْى، وكذلك فعل ابن عوف، فهو يشير إلى تلك الحادثة لإنجاح سفارة ابن عوف[٧].

---

(٣) مجنون ليلى، ص ٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ٤٧، ٤٨.
(٥) المصدر نفسه، ص ٤٢.
(٦) المصدر نفسه، ص ٤٥.
(٧) المصدر نفسه، ص ٧١.

## ٢ ـ قرية الجن

وأخذ النقاد أيضاً على شوقي المنظر الأول من الفصل الرابع في المسرحية الموسوم «قرية الجن» ونحن نرى في هذا المنظر رأياً آخر يمكن بسطه على الوجه التالي(٨):

١) لمشهد «قرية الجن» في المسرحية مكان ووظيفة ذات شأن تمت بصلة قوية إلى بطل المسرحية وإلى أهم جوانب تلك الشخصية، الجانب الذي أعطى المسرحية نصف عنوانها، أي، الجنون، وبطل المسرحية قيس كان مجنوناً على وجهين: الأول: اختلاط عقله بعد غرامه وهيامه بليلى، والعرب تنسب هذا الاختلاط إلى الجن. ثانياً: كونه شاعراً، والعرب تنسب الشعر إلى الجن وشياطينهم الذين يوحون إلى الشعراء. إذا كان بطل المسرحية ينتسب إلى الجن على هذين الوجهين المهمين في مسرحية عنوانها يوحي بالجن، فلا غرابة إذن أن يكون شوقي أفرد للجن مشهداً واحداً من فصل طويل.

٢)وهذا المشهد ـ وهو من إبداعات شوقي المسرحية(٩) ـ لا يأتي غريباً في المسرحية بل طبيعياً ويُرجعُ الشاعرَ المجنونَ إلى أوليائه من

---

(٨) ويمثل هذا النقد محمود حامد شوكت في كتابه المذكور آنفا ص ٧٩ ـ ٨٠ ومحمد غنيمي هلال في «الحياة العاطفية» ص ١١٢. ولكن الشاعر الناقد الكبير صلاح عبد الصبور استحسن «قرية الجن» ومعها المسرحية ونحن معه في هذا التقويم، وهو خَيْرُ المقومين لمثل هذا العمل الشوقي. قال: «ولكن مجنون ليلى مع ذلك نفحة من أذكى نفحات الشعر العربي، فهي حافلة إلى حد واضح بأجمل الشعر الغنائي وأعذبه، كما أن فيها مشاهد مسرحية بالغة الاصالة والنضوج كمشاهد مستقلة مثل مشهد «قرية الجن» والفصل الخامس والأخير من المسرحية. كما أن شعر هذا الفصل بوجه عام ضرب من أروع الشعر. انظر مقاله في «المجلة» ديسمبر/١٩٦٨، ص ٥٤.

(٩) وبعض الأوروبيين معجبون بهذا المشهد كالمستشرق بودو لاموت. انظر كتابه «شوقي، الرجل وأعماله» ص ٢٧٨.

الجن، يلوذ بهم ويحتفون به في محنته. والمشهد جميل ينقل القارىء والمُشاهد إلى عالم الغيب والخيال والأسطورة، وكله طبيعي في جزيرة كانت ترى الجن قريبة من الأنس كل القرب لاسيما الشعراء منهم. والأموي ـ شيطان قيس ـ له أهمية خاصة في هذا المشهد، فشيطان المجنون هذا ليس زينة فقط في المنظر، ولكن له وظيفتان مهمتان في حركة المسرحية وتوجيه الأحداث[١٠]: الأولى: سهره على طهر ليلى وكفالتها لقيس: فيقول:

وأني لأكفل ليلى له　　　وأصرفها عن هوى غيره[١١]

وهكذا كان، فمع أن ليلى تزوجت ورداً الثقفي إلا أنها بقيت عذراء، وعلى حبها لقيس، الثانية: هدايته لقيس في مجاهل الصحراء إلى ديار ليلى بعد أن ضل طريقه[١٢]. وفعلاً يهتدي قيس إلى ديار ليلى في الطائف ويذكر للأموي شيطانه فعله هذا، في المنظر الثاني[١٣]:

عجباً هُديتُ الدار بعد ضلالة　　　ما كان شيطاني عليّ كذوبا

إذن للأموي وظيفتان في هذا المنظر[١٤] ـ قرية الجن ـ وهما أساسيتان في دفع وتوجيه الأحداث والحركة المسرحية في المناظر التالية، إذ ان العقدة المسرحية بدأت تنحل ببقاء ليلى عذراء بعد الزواج ثم موتها غماً واهتداء المجنون إلى ديارها ثم موته هناك، وأهمية هذين الحدثين اللذين أسهم فيهما الأموي إسهاماً كبيراً واضحةٌ لا يحتاج

(١٠) وفكرة شيطان الشاعر قديمة عند شوقي تظهر قبل ربع قرن في حواره «شيطان بنتاءور» ص ١٩١ ـ ١٩٢:
(١١) مجنون ليلى، ص ٨١ ـ٨٢.
(١٢) المصدر نفسه، ص ٩٥ ـ ٩٦.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٩٧.
(١٤) ويمكن اضافة ثالثة، وهي إلهامه قيساً بشعره، أساس شهرته وبطولته في المسرحية.

التدليل عليها إلى كثير عناء.

٣)ولم يأت هذا المنظر الأول في هذا الفصل منقطعاً عما قبله، فقد مهد له شوقي ببراعة متناهية في النجوى الأخيرة التي فاهت بها ليلى في آخر بيتين من الفصل السابق، فهي تشعر أنها «مأمورة» وأن شيطاناً يقودها وأنها لعبة القضاء والقدر الذي يُسيِّر عالم الغيب والكائنات جميعها[١٥]:

وكأنني مأمورة وكأنما ... قد كان شيطان يقود لساني

قَدّرتُ أشياء وقَدَّر غيرها ... حظٌ يخط مصائر الإنسان

فجاءت «قرية الجن» بعد هذا غاية في الانسجام مع التيار الفكري في المسرحية الذي تمثله نجوى ليلى في الفصل السابق.

وليس هذا الانسجام أو التكامل قائماً مع نجوى ليلى فحسب، بل أيضاً مع إشارات في الفصل الثاني السابق لمنظر «قرية الجن» حيث يصل شوقي عالم قيس وليلى بعالم الغيب والقضاء والقدر الذي يدير هذا العالم ويسيطر عليه. وكان هذا مُمَثّلاً في شخصية العرَّاف ـ عراف اليمامة ـ كماهو مذكور في خطاب بلهاء:

لقد مر عراف اليمامة بالحمى ... فما راعنا إلا زيارته صبحا[١٦]

وكذلك يأتلف منظر «قرية الجن» مع المنظر التالي حيث يجتمع قيس وليلى وورد ويقول الأخير قولته في القضاء:

يا لكما مني ويا لي منكما ... نحن الثلاثة ارتطمنا بالقضا[١٧]

(١٥) وشوقي اتقن النظم في القضاء والقدر في شعره القصائدي، وكان هذا ممهدا لفهمه طبيعة الصراع في المسرحية بين الإنسان والقدر وإبرازه إياه إبرازاً قوياً.

(١٦) مجنون ليلى، ص ٣٥ ـ ٣٦.

(١٧) المصدر نفسه، ص ١٠٢ وهناك اشارات أخرى في المسرحية كالاشارات إلى «المقادر» ص ١١٠. والحواميم ص ١١٠، والقدر والقضاء ص ١١١، والمقادير ص ١٢٧، ١٢٩.

ولا ينقطع عالم الغيب عن تسيير حركة المسرحية بانتهاء المنظر الرابع وهو «قرية الجن» بل يظهر شيطان قيس الأموي للمرة الأخيرة في الفصل الخامس[١٨] يوجّه قيساً. وبعد حوار مع قيس الذي كان ظنه قد خاب في شيطانه، يشجعه الأموي ويُؤيده في قول شعره الأخير الخالد في ليلى[١٩].

٤) وأخيراً تأتي قرية الجن في المكان المناسب لها في تطور الحركة المسرحية والأحداث أي في المنظر الأول من الفصل الرابع.

فالفصول الثلاثة الأولى تشهد تعقيد الحبكة ووصول هذا التعقيد ذروته في الفصل الثالث: ففي الفصل الأول يشفع ابن ذريح لقيس عند ليلى، ويخفق، وفي الفصل الثاني يستشفع قيس بابن عوف، وفي الفصل الثالث يقوم ابن عوف بسفارته التي تُخفق وتتزوج ليلى بورد. وهذه ذروة التعقيد وما بعدها حل للحبكة ينتهي بموت الحبيبين. وأحسن شوقي عندما وضع «قرية الجن» موضعها في المسرحية بعد ذروة التعقيد، فلو كان وضعها قبل ذلك لما جاءت مناسبة ولكنه وضعها بعد الذروة، وقد بينا في الفقرات السابقة وظيفة الأموي، شيطانه، في توجيه الأحداث ودفعها إلى الحل، بعد أن وصلت ذروتها.

ورحلة المجنون إلى «قرية الجن» تبدو الرحلة الوسطى من رحلات الهائم الثلاث: أولها رحلة أرضية، في بادية نجد في طلب ليلى، والثانية إلى «قرية الجن» رحلة إلى عالم الغيب، أو إلى كائنات عالم

---

(١٨) المصدر نفسه ص ١٢٧ ـ ١٢٩، كما أن هناك إشارة اليه في الفصل الرابع ص ٩٧:

عَجَباً هُديتُ الدار بعد ضلالةٍ ... ما كان شيطاني عليَّ كذوبا

(١٩) يظهر قبل موت المجنون في الفصل الخامس ص ١٢٧ ـ ١٢٩ وينشد القصيدة الجميلة ص ١٢٨.

الغيب، وهذه تبدو مقدمة إلى رحلته الثالثة والأخيرة إلى عالم الموت والفناء.

٥) ويتصل بغالم «قرية الجن» قضية القضاء والقدر التي تنتظم المسرحية كشكل من شكول الصراع. ففضلاً عن الصراع الواضح بين الحب والواجب في نفس ليلى، هناك الصراع بين الإنسان والقضاء، وتغلب القضاء عليه وتسييره حركة المسرحية.

والواقع أن شكل الصراع هذا يعطي المسرحية قوة كبيرة تدنيها من المسرحية الإغريقية القديمة[٢٠]، وهو صراع ليس غريباً عن المجتمع العربي ـ الإسلامي، فقد عرفه العرب في الجاهلية وكتب له في الإسلام فصل طويل على يد المفكرين الذين أفاضوا في القول فيه فجاء الصراع مع القدر في المسرحية عربياً إسلامياً نابعاً من التراث، ومقبولاً عند القارىء والمشاهد الذي ألف هذا الصراع في حياته العادية. وقد أشار إليه شوقي في شعره القصائدي وأبدع في الإشارة فهو فكرة شوقية أصيلة قوّت المسرحية ووصلت بالتراث وأدنت من الإغريق.

لقد وعى شوقي أصول المسرح الأوروبي، ولكنه أخذ منه ما يلائمه، وعدَّل فيه بشكل يقبله الذوق المصري ـ العربي ـ الإسلامي. ومسرح شوقي يجب أن ينظر إليه من هذا المنظار. وليس أدل على هذا من مشهدي الحسين، والجن في هذه المسرحية فهذان المشهدان يمكن اعتبارهما إسهاماً في خلق مسرحية عربية ـ إسلامية يشهد لها بذلك شكول الصراع وهي الحب والواجب، الإسلامية

(٢٠) وكما تفعل العرّافات الثلاث في مسرحيَّة شكسبير «مكبث». أُنظر المُلحَق في آخر هذا الفصل عن شكسبير. وهنا في جوٍّ عالمِ الغيب تشترك هذه المسرحيَّة مع «مصرع كليوبترا» حيث يُمثِّل هذا الجو أنوبيسُ الكاهنُ الأعظَم الذي يَنْشرُ جُوَّاً كنائسياً رهيباً.

والجاهلية[٢١]، والإنسان والقدر.

- ج -

وتثير المسرحية فيما تثير، مسألتين مهمتين للباحث الشوقي وهما: الحبان العذري والصوفي، والشاعر في المسرحية.

١ - الحُبَّان

مسرحية «مجنون ليلى» هي رائعة الأدب العربي في إعلاء شأن الحب العذري، وقد ذهب بعض النقاد إلى أن هناك حبيين في المسرحية يعقب الواحد منها الآخر: أولهما الحب العذري الذي كانت ليلى عليه وثانيهما الحب الصوفي الذي صارت إليه وظهرت آثاره بعد زواجها بالثقفي ورد[٢٢].

وهذا الرأي له ما يحسنه ومنه الإشارة في النظرات التحليلية إلى التصوف[٢٣]. ولكن الإشارة عابرة وأهم منها بوح ليلى نفسها بنوع الحب الذي بُلِيَتْ به وهو الحب الأول: العذري[٢٤]، وهو المألوف في الجزيرة العربية في صدر الإسلام والعصر الأموي وأقرب إلى مزاج العامرية الموثق تاريخياً في كتاب الأغاني، وفيما يلي تقويم لإنجاز شوقي في رعايته لهذا اللون من الحب في «مجنون ليلى».

---

(٢١) هكذا فهم شوقي نفسه طبيعة الصراع وشرحَهُ في مقدمة المسرحيّة وباح به إلى طاهر الطفاحي. والإسلاميّة مركّبةٌ أيضاً في الصراع الآخر - الحب والواجب - لأن العنصر الإسلامي مركب في الحب العذري والصوفي، والصراع بين الإسلامية والجاهلية يتقسّم شخصيّة ليلى فهي جاهليّة في رفضها الزواج بقيس بعد تشهيره بها وهي إسلاميّة في حُبِّها العذري والصوفي.

(٢٢) فصَّلَ القول في هذين الحبين محمد غنيمي هلال في كتابه المذكور «الحياة العاطفية».

(٢٣) حيث يقول: «أيستطيع هذا الحب إلا أن يعف ويتصوف».

(٢٤) على حد قولها هي أنها عذرية الهوى (ص ١١٠).

أنا عذريَّة الهوى أحمل العبء وإن ناء بالصبابة جهدي

١) هذا هو الحب الذي تألَّق في الجزيرة العربية وذكرته المصادر، ومنها الأغاني، في ذكرها للعشاق وهو غير الحب الحسي الإباحي الذي ظهر في الحجاز، والمهم أنه حب عربي صحراوي ظهر في الجزيرة بعد انتهاء العصر الجاهلي ومجيء الإسلام[٢٥]. فاصطبغ بهذه الروح الدينية الجديدة التي هبت من الجزيرة فأصبح مركباً من عناصر جاهلية عربية وعناصر إسلامية[٢٦].

وقد وقع في هذا الحب الكثيرون من فتيان البادية وعشاقها في العصر الأموي ولكن بقيت آثاره متفرقة هنا وهناك ومعكوسة في هذا الشاعر أو ذاك ثم وجدت في مجنون بني عامر، الممثلَ الأكبر لهذا الحب، وبقي هذا الحب غامضاً بعض الغموض وبقي الشعر الذي أوحاه مبعثراً في المصادر وفي ديوان للمجنون حامت حول صحته الظنون، حتى جاء شوقي فضم هذه الآثار والأطراف المبعثرة في إطار واحد وأصعده على خشبة الفن المسرحي وخَلَّده.

وعندما يذكر الناس المجنون والحب العذري والشعر العذري لا يذكرون ما قالته المصادر القديمة، ولكن يذكرون ما فعله شوقي في مسرحية «مجنون ليلى» التي خلَّد فيها الشاعر الكبيرُ هذا الحب وبطليه بتقديم هذا الحب في الإطار المسرحي الرائع وبنظمه فيه الشعر العالي الرفيع[٢٧].

---

(٢٥) راجع التحليل التاريخي له في كتاب محمد غنيمي هلال «الحياة العاطفية» ص ١٨ ـ ٤٣ حيث يدرس العوامل الفعالة في ظهوره مثل انقطاع الغزو، الأعطيات، الطهر القرآني، شخصية مريم.

(٢٦) انظر حاشية ٢١ في الفصل السابق عن عنصر الإسلامية المركّب في شكل الصراع الثاني في المسرحية ـ الحب والواجب.

(٢٧) وكذلك يذكرون «روميو وجولييت» كما عرفوها من رواية شكسبير وليس مما كتبه من سبقه.

٢) وتأخذ المسرحية مكانها في الأدب المقارن، لقد أسهم العرب في تطوير العاطفة والشعور والعلاقة بين الرجل والمرأة عندما أسهموا إسهاماً كبيراً في إنماء حب الفروسية والحب الذي يتصل به، وإمام هذا اللون من الحب، عنترة. وكان له في تاريخ الأدب في أوروبا شأن كبير في القرون الوسطى وهو ما دعي Courtly love. ثم أسهموا مرة أخرى عندما جاءوا بهذا اللون الجديد من الحب، ولكن ظهور ألوان أخرى من العلاقة العاطفية بعد العصر الأموي أسدل الستار على هذا النوع من الحب في الحياة والأدب العربي.

هذا الحب العذري - الصوفي هاجر إلى فارس حيث كان للمجنون شأن كبير، وبقي المجنون غائباً في فارس عن العرب والعربية حتى جاء شوقي فرفع له ذكراً وأعاده إلى وعي العرب الأدبي. وإن كان شعراء الفرس قد أعاروا المجنون اهتماماً كبيراً، إلا أنهم أبعدوه عن أرض الحقيقة التاريخية وقرَّبوه من الضباب الأسطوري. ولكن شوقي أعاده إلى الأرض التاريخية - أرض الجزيرة العربية. وإلى ذلك فقد أخرجه بشكل أدبي قوي جديد، لم يعرفه الناس من قبل، في الأدب العربي، وهو المسرحية. فيكون شوقي قد أبدع في نظمه هذا العمل الأدبي الكبير، في إطار الأدب الإسلامي المقارن الممثَّل بالأدبين العربي والفارسي[٢٨].

## ٢ - الشاعر في المسرحية

إن كان شوقي قد سكب روحه في مسرحية من مسرحياته، فقد فعل ذلك في هذه «مجنون ليلى» وهي أقرب المسرحيات إلى الشاعر - إلى حياته وشعره وشاعريته.

(٢٨) وقد فتنت «مجنون ليلى» المستشرق الانجليزي ارثر أربري فنقلها إلى الانجليزية.

١) والمجنون بطل المسرحية جد قريب إلى شوقي نفسه وهو أقرب شخصيات المسرحية الى الشاعر لا سيما في هيامه[٢٩] وفي شاعريته.

وكما تعدل مسار شوقي الفني بإعراض الخديوي توفيق عن مسرحياته كذلك تعدل هذا المسار بإعراضه عن غزلياته الجديدة التي افتتحها بقصيدته «خدعوها بقولهم حسناء». ويبدو أن شوقي عاد إلى عالم الكتمان العاطفي أثناء علاقته بالقصر، ثم كان المنفى وانعتق من القصر فرجع إلى عالم البوح العاطفي وإلى المسرحية، والأمران ممثلان في مسرحية شاعرٍ عاشقٍ وهي «مجنون ليلى». فهذه الغنائيات الرائعة في المسرحية هي نفثاتٌ قيلَت على لسان المجنون ولكنها أيضاً نفثات ذاتية جادت بها الشاعرية الشوقية.

كما أن لون هذا الحب الذي ارتضى شوقي أن يعلنه في المسرحية كان المحبَّب إلى نفسه كشاعر رومنسي ومسلم وملتزم وكان قد تكلم عنه في البردة:

بيني وبينك من سمر القنا حجب وبينها عفة عذرية العصم

وشخصيته القرآنية الحبيبة أو الأثيرة عنده هي شخصية يوسف الصديق[٣٠] ـ مثال العفة، وهي شخصية وثيقة الاتصال بالحب العذري الذي تطور في بادية نجد في الإسلام.

٢)وقد أشير في فصل سابق إلى الأساس الذي اعتمد عليه شوقي

(٢٩) وجدير بالاقتباس في هذا الموطن ما قاله أحمد زكي عبدالحليم في «الهلال» أكتوبر/١٩٨٢ ص ٦٤، «فإذا كان قيس يهيم على وجهه في البادية فإن شوقي كان يقضي الليالي وهو يركب عربة حنطور تذرع به شوارع القاهرة إلى أن تشرق شمس الصباح ولقد كانت سرحاته نوعاً من صور الجنون الذي عاش فيه قيس».

(٣٠) وهو لون مصري محلي منتزع من مصر القرآنية أسبغه شوقي على شعره فعفاف مصر القرآنية ممثل في يوسف الصديق، وعفاف الصحراء العربية ممثل في قيس بن الملوح.

في إدخال مشهد الحسين بن علي في المسرحية وكان هذا الأساس يمت بصلة إلى شكل الصراع في المسرحية بين الإسلامية والجاهلية وأيضاً إلى اللون المحلي القاهري الذي أضفاه الشاعر على المسرحية بهذا الإدخال وهدف من ورائه إلى تحقيق شيء من المشاركة الوجدانية بين الجمهور المشاهد والمسرحية. ولكن هناك عنصراً ذاتياً أيضاً قد يكون عمل عمله في هذا الإدخال. فولاء شوقي (المولود في حي الحنفي بالسيدة زينب) لآل البيت معروف وقد أشرنا سابقاً إلى المطابقة في أسماء أسرته وآل البيت. فالحسين ابنه هنا في المسرحية، فرد من الأسرة، اسمهُ مُمَثَّلُ في المسرحية كما مَثَّل اسمُ بولا حفيدةُ الشاعرِ الأسرةَ في «مصرع كليوبترا».

وكثرة الشعراء في المسرحية أمر لافت. ولم يكن هذا تكلفاً من شوقي فهو شاعر وهب حياته للشعر. وأهم من ذلك أن هذا الفن كان إنجاز العرب الكبير ولا يزال. فكانت الصحراء تزخر بالشعراء وَعَكَسَ شوقي هذه الحقيقة في المسرحية وهذه لائحة بالشعراء ورواة[31] الشعر فيها:

١) المجنون وراويته زياد وكذلك ابن عوف الذي كان أيضاً من رواة شعر المجنون[32].

٢) قيس بن ذريح، شاعر يثرب.

---

(٣١) والعنصر الذاتي يبين في ذكر الرواة ولهم محل في عالم شوقي وهو القائل:

رواة قصائدي فاعجب لشعر ... بِكل| محلة| يرويه خلق

وَذَكَر الرواة في غير موطن في شعره القصائدي وهناك مقطع جميل عنهم في قصيدته في دار العلوم يبدأ:

أسرة الشاعرة الرواة وما عنّو ... ه والمرء بالقريب مُعَنًّى

(٣٢) «مجنون ليلى»، ص ٤٧.

٣) الغريض، مغن مشهور، ينشد نشيد الموت[٣٣].

٤) ابن سعيد، الشاعر.

٥) أربعة شياطين للشعر، والأموي شيطان قيس.

٦) إشارات إلى حسان والأعشى في قرية الجن[٣٤].

إذن هي مسرحية شاعر وحوله الشعراء والرواة وكذلك كانت مسرحية الحياة الشوقية.

٤) والمسرحية تموج بالغنائية من أولها إلى آخرها وإن كانت أحياناً تؤثّر في سير الأحداث والحركة المسرحية إلا أنها تعمق الشخصيات بتيار الوعي والحوار الداخلي. وفضلاً عن وظيفتها المسرحية في تعميق فهمنا للشخصيات[٣٥] تُعَدُّ هذه الغنائيات من ذرى الفن الشعري الرفيع[٣٦].

وهذه الغنائيات يعارض شوقي في بعضها المجنون، كما عارض كثيراً من شعراء العرب في شعره القصائدي وكما عارض في أوائل الثلاثينات عنترة في مسرحية أخرى. وشعره هذا المعارض في «مجنون ليلى» على مستوى خير شعر المجنون وأحياناً يعلوه. وعلى هذا الأساس تمثل «مجنون ليلى» نوعين من المعارضة: المعارضة المسرحية لإمام المسرح العالمي شكسبير[٣٧]، في كونها مسرحية غرامية تشبه «روميو وجولييت» والمعارضة الشعرية لإمام من أئمة الغزل والحب العذري في إطار الشعر العربي.

---

(٣٣) المصدر نفسه، ص ١١٩ ـ ١٢٠.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٨٧ ـ ٩٠.

(٣٥) وأحياناً تشرح الغنائية بعض المفاهيم الأساسية في المسرحية كما تفعل قصيدة ابن سعيد الأخيرة في ذكرها للقدر ص ١١٦ ـ ١١٨.

(٣٦) وهناك ثلاث غنائيات رائعة في الفصل الرابع تبدو واحدة إذ يجمعها روي النون ووزن الطويل ص ٨٩/١٠٣/١٠٤ ـ ١٠٥.

(٣٧) انظر الملحق.

# ملحقان

## ملحق ١
## شوقي وشكسبير
## مجنون ليلى، وروميو وجولييت

ومع أن موضوع هذه المسرحية الشوقية لم يؤخذ من مسرحية شكسبير ولم يتوخ فيه شوقي معارضته المسرحي الكبير صراحة كما فعل في «مصرع كليوبترا» غير أن هذه المسرحية لا تَعْرى من أثر المسرحي الكبير[1]، ويمكن تلخيص هذا الأثر على الوجه التالي:

١) هناك أصداء من غرامية شكسبير الشهيرة «روميو وجولييت» وكأن شوقي أراد أن ينظم مسرحية تمجد الحب الخالد كما فعل شكسبير في «روميو وجولييت» فالحب يملأ المسرحية من ألفها إلى يائها وينتهي الصراع كما انتهى في المسرحية الانجليزية بموت الحبيبين.

٢) وهناك مؤشر آخر إلى هذه العلاقة وهو أن مسرحية شكسبير تبتدىء بمقدمة Prologue يشرح المؤلف فيها للجمهور موضوع القصة والصراع في المسرحية، وكذلك يفعل شوقي في «مجنون ليلى» (وهي في هذا فريدة بين مسرحياته) إذ يصدر المسرحية بمقطوعة شعرية تشرح طبيعة الصراع في المسرحية[2].

---

(١) يؤكد الدكتور محمد غنيمي هلال الأثر الفرنسي في شوقي، أنظر «الحياة العاطفية»، ص ١٠٠ وما بعدها. أما نحن فمع الدكتور محمد مصطفى هدارة في تأكيد الأثر الشكسبيري. أنظر كتاب «مقالات في النقد الأدبي» دار القلم، ١٩٦٤، ص ٢٣٤ وما بعدها. وهذا الملحق يؤكد بعض النقاط في الأثر الشكسبيري.

(٢) وهذه المقدمة لا تظهر في الطبعات المتأخرة «لمجنون ليلى» ويبدو أن محمد غنيمي هلال كان عنده نسخة قديمة من المسرحية فأثبت القسم الأكبر من هذه المقدمة في «الحياة العاطفية»، ص ١١١ ـ ١١٢، يقول شوقي في وصف مسرحيته:

٣) ولعل أهم الوشائج التي تصل بين الشاعرين وتظهر بجلاء ووضوح تأثر شوقي بشكسبير هي «قرية الجن» ذلك الفصل الرابع والرائع في المسرحية، والذي يستوحي فيه شوقي «العرافات الثلاث» في مسرحية شكسبير المعروفة «مكبث»[٣]. ولا شك أن شوقي كان يعرفها، وإن لم يكن قرأها في ترجمة فرنسية، فلا بد أنه قرأها في ترجمتها العربية التي قام بها صديقه خليل مطران[٤].

٤) ولعل هناك شيئاً من «هملت» شكسبير في «مجنون ليلى» إذ يصف تطور حالته الفعلية وكيف وصلت إلى الجنون وهو يعرف هذه المسرحية بالتأكيد فقد ترجم منها النجوى المشهورة[٥] سنة ١٩٠٥.

---

=
| | |
|---|---|
| تمثل البيد على | عهد أمية النجب |
| ولمحة من الحجا | ز وهو في عصر الذهب |
| في جاهلية على | نظم من الخلق عجب |
| تفيض من بطولة | ومن قواف وخطب |
| ألبسها «محمد» | ثوب الحضارة القشب |
| أصلح من بنيانها | وَشَدُّه من الطنب |
| ما كان من خير بها | أقام أو شر ذهب |

(٣) لعل أقرب المشاهد العرَّافية في «مكبث» إلى «قرية الجن» وهو المشهد الذي يُرى فيه (مكبث) مع العرافات الثلاث ويأتي في المشهد الرابع، الفصل الأول. وهناك أيضاً إشارة إلى «عطور الجزيرة العربية» في مسرحية شكسبير يأتي في المشهد الخامس الفصل الأول، سطر ٥٣ ـ ٥٤.

(٤) وجدير بالذكر أن حافظ إبراهيم نظم بالعربية قطعة من مسرحية «مكبث» التي يخاطب بها مكبث خنجره قبل أن يغتال إبن‌عمه دنكان، ويقول في مطلعها:

| | |
|---|---|
| كأني أرى في الليل نصلاً مجرداً | يطير بكلتا صفحتيه شرار |
| تقلبه للعين كف خفية | ففيه خفوق تارة وقرار |

(٥) راجع «الشوقيات المجهولة» ٢/٤٢.

## ملحق ٢
## قمبيز

هذه ثاني مسرحيات شوقي المصرية[١]، وهي وإن كانت تخلو من الشعر الرائع الذي يزين «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى» إلا أنها مسرحية لها أهميتها، وهذه الأهمية منوطة برسالتها السياسية، وبِكَوْنها مثلاً على أهمية دراسة أدب شوقي ـ نثره وشعره ـ دراسة تكاملية، وعلى تطور فن شوقي المسرحي في هذه السنوات الخمس الأخيرة.

ـ أ ـ

وتشترك «قمبيز» مع «مصرع كليوبترا» في أن لها رسالة سياسية واضحة ضد الاحتلال الانجليزي ولكنها تختلف عنها في أشياء:

١) فهي أعنف من «مصرع كليوبترا» كوصف لاحتلال مصر. فالاحتلال الفارسي كان أشد وطأة من الاحتلال الروماني. وهذا يظهر بقوة في «قمبيز» لاسيما في الفصل الثالث والأخير عندما يموت أكثر أشخاص المسرحية وتسود الفوضى والتشويش بشكل قوي ومؤثر[٢].

٢) ويتأكد هذا بجنون قمبيز وهدمه المعابد المصرية والهياكل وقتله للعجل أبيس، معبود المصريين، ولعلّ في هذا كله إشارة إلى ما قاله لورد كرومر في حفلة وداعه قبل رحيله من مصر، والذي أشار إليه

---

(١) اعتمدت في كتابة هذا الفصل عن قمبيز على النسخة التي نشرتها المكتبة التجارية الكبرى (د. ت) وفي آخرها النظرات التي كتبها عبد الرحمن الجديلي. أنظر كتاب حسين شوقي «أبي شوقي» ص ١٢٦.

(٢) وهي بهذا تؤكد الفرق بين همجية الاحتلال الفارسي والانتقال المنظم من حكم البطالمة إلى حكم الرومان الذي احترم فيه زعيمهم أكتافيوس الملكة البطلمية وذكرها بالخير في «مصرع كليوبترا».

شوقي في بيته الأخير من اللامية المشهورة في كرومر، تلك القصيدة التي شيعت فيها سخريته رحيلَ اللورد عن مصر[٣].

٣) ولعل احتلال الفرس لمصر كما هو مصوَّر في «قمبيز» كان أشبه باحتلال سنة ١٨٨٢ من احتلال الرومان لها في مصرع كليوبترا. فكان هذا الاحتلال ـ عدا عهد الرعاة الهكسوس ـ أول إذلال سياسي وحربي لمصر الفرعونية بعد فترة طويلة من الاستقلال. وهكذا كان احتلال سنة ١٨٨٢، أول احتلال لمصر العربية ـ الإسلامية على يد دولة لم تكن كذلك، أما الاحتلال الروماني فقد تمَّ والدولة القائمة دولة غريبة، وافدة على مصر من الخَارج ـ وهي دولة البطالمة[٤].

ـ ب ـ

وهذه المسرحية لها أهمية خاصة في مسار شوقي الفني، وكيف تعدَّل هذا المسار في مطلع حياته الشعرية. فبعد أن أعرض الخديوي توفيق عن مسرحيته «علي بك الكبير» رجع شوقي إلى كتابة القصائد، ثم وجد تعويضاً عن نظم المسرحيات في تناول جنس أدبي آخر ألا وهو الروايات حوالي سنة ١٩٠٠. ولكنه بعد رجوعه من المنفى وفي الثلث الأخير من العقد الثالث رَجَعَ إلى كتابة المسرحِيَّات وكانت منها قمبيز.

و «قمبيز» تأتلف في هذا مع «علي بك الكبير» أي في أن شوقي أعاد صياغتها سنة ١٩٣١، كما أعاد صياغة «علي بك الكبير» وأحدث فيها تغييرات. ولكنها تختلف عنها فِي أنها عكس «علي بك الكبير»

(٣) أنظر الشوقيات ١/١٧٣ ـ ١٧٦.

(٤) ويؤيد هذا ما يقوله شوقي نفسه في آخر جملة من روايته النثرية «دل وتيمان» «وكان بموت بساماطيق آخر الفراعنة موت مصر وزوال استقلالها الحقيقي إلى هذا اليوم». أنظر نص هذه الرواية التي اختفت من الأسواق والمكتبات في «مجلة الإذاعة والتلفزيون» أسبوع، ٢٢ يناير/ ١٩٨٣، ص ٤٩.

كانت رواية لا مسرحية، كتبها نثراً تحت عنوان «دل وتيمان» التي كانت كتابتها تعويضاً عن كتابة المسرحية. فإعادة صياغتها قد يكون تعويضاً آخر ورجوعاً إلى ما أراد قبل تَدَخُّل الإرادة الخديوية بعمله. أو قد يكون أراد نظم مسرحية أخرى أقوى رسالة ضد الاحتلال الانجليزي من سابقتها «مصرع كليوبترا» وفعلاً جاءت بهذا المعنى أقوى من الأخيرة.

وجدير بالذكر أن موضوع «قمبيز» هذا عالجه شوقي ثلاث مرات: الأولى: في قصيدته الهمزية، والثانية في روايته «دل وتيمان» والثالثة في مسرحية «قمبيز». وقد أشار شوقي نفسه إلى نظمه «يوم قمبيز» شعراً قبل رواية «دل وتيمان» في الفصل الأخير من «دل وتيمان» وهو الفصل الخامس والثلاثون عندما ذكر احتلال قمبيز لمنف وقال «وحاصرها وأخذها عنوةً وأسر الملك» وكانت الحادثة المشهورة التي نظمتها في قصيدة تاريخ مصر فقلت:

لا رعاك الإله يا يوم قمبيز    ولا طنطنت بك الأنباء[5]

لقد أحيا شوقي هذه الفترة من تاريخ مصر وعرّبها وقرّبها إلى القارىء المصري كما فعل قبل بمصر الفرعونية.

- ج -

ولاحظ النقاد أن شوقي ابتعد في هذه المسرحية عن القصائد المطولة والغنائيات ولعله فعل ذلك مستجيباً إلى النقد الذي وجه إلى كثرتها في «مصرع كليوبترا» و «مجنون ليلى» وهذا يدعو إلى إبداء بعض

---

(٥) ويستشهد شوقي بعد هذا البيت بسبعة عشر بيتاً من الهمزّية يتلو هذا البيت آخرها:

هكذا الملك والملوك وإن جا    ء زمان وروعت بلْواء

أنظر «المصدر نفسه» ص ٤٩.

الملاحظات على المسرحية من هذه الزاوية:

١) لا يُسوِّد شوقي ولا يُبيِّض صفحات شخصياته بالكلية ولعل هذا مستمد من حرصه على عرض شخصياته واقعياً فالكمال مستحيل والإنسان مركب من الفضل والنقص وهكذا فالشخصيات الرئيسية في المسرحية هي مزيج من الخير والشر. فقمبيز، الطاغية الجبار يعرف له شوقي عنصر المحبة لنتيتاس وهي تحتضر، ونتيتاس مزيج من الفضل والنقص ولكن الأول يتغلب وتصبح مثال تضحية النفس في سبيل الوطن[٦]. وكذلك نفريت مثال الأنانية، هي التي ترمي بنفسها في النهر بعد الغزو الفارسي إثر تبكيت الضمير[٧]، ولها مواقف نبيلة تمتدح فيها نبل نتيتاس[٨].

ولكن لعل محمد مندور مصيب بعض الشيء في قوله إن شوقي لم يوفق التوفيق كله في تحقيق المشاركة الوجدانية بين المشاهد وأبطال المسرحية، فالأول يبقى غير مقتنع مثلاً بنبل نتيتاس ويشك في مدى سيطرة روح التضحية عليها إذ ليس هناك صراع نفسي حقيقي في داخلها[٩].

٢) ويلاحظ أن لحن الوطنية والتضحية في سبيل الوطن قوي جداً في المسرحية التي يمكن أن تدعى «في سبيل الوطن» وهذا ممثل في نتيتاس، ونفريت، حتى في تاسو في أواخر مراحل حياته وفي فانيس

(٦) في هذه المسرحية تقدم نتيتاس نفسها ضحية لبلدها كعروس النيل كما في الأسطورة (ص ١٢). وجدير بالذكر أن شوقي ذكر الأسطورة (ص ١٢) هذه في قصيدة «النيل» القافية. وقمبيز يسمي نتيتاس «حية النيل» (ص ١٠٨) وهو الإسم الذي يعطيه شكسبير لكليوبترا.

(٧) «قمبيز» ص ٩٤.

(٨) المصدر السابق، ص ٤١ ـ ٤٢.

(٩) الأسماء الغريبة في هذه المسرحية تُضيِّق على القارىء العربي. لو أن شوقي عرب بعضها ولكن على شكل مقبول يتماشى مع تاريخية المسرحية كما فعل في «دل وتيمان».

الخائن، في سبيل وطنه اليوناني[١٠]، إذن الحماسة الوطنية هي موسيقى المسرحية والكل يموت في سبيل الوطن[١١].

٣) ويلاحظ في هذه المسرحية أهمية الشخصيات النسائية ابتداء بالبطلة، بطلة الرواية الحقيقية كما فهم مندور[١٢]، وتأتي بعدها الشخصية النسائية الثانية، نفريت. وهذا يأتلف مع أهمية الشخصيات النسائية في مسرح شوقي، والأرجح أن هذه الأهمية كما في غيرها مثل «عنترة» هي انعكاس للحركة النسائية ونشاطها بعد ثورة ١٩١٩، ويلمح هذا في رفض نفريت الزواج برجل لا تعرفه أي قمبيز، كأنها تتكلم بلسان المرأة المصرية الحديثة[١٣]، وفي وطنية نتيتاس وقبولها الزواج بقمبيز لخدمة مصر[١٤]، فكأن نساء قمبيز تعكس المواقف الاجتماعية والوطنية للمرأة المصرية في العشرينات.

٤) وتظهر سيطرة الأجانب من اليونان في هذه الفترة على مصر ظهوراً قوياً في هذه المسرحية. وهذا أيضاً قد يكون عكساً للتيارات في المشهد المعاصر في مصر، وكان شوقي قد ذكر هذا في «شيطان بنتاءور»[١٥] عندما تحدث عن كثرة الأجانب في الصناعة والتجارة في

---

(١٠) وفي حالة نفريت وتاسو كانت التضحية رجوعا بعد غيبة إلى حظيرة الوطنية.

(١١) لعل في هذا دعوة إلى توحيد الصفوف كما فعل شوقي في شعره القصائدي بعد اختلال الأحزاب فنظم:

إلام الخلف بينكم إلاما  وهذه الضجة الكبرى علاما؟

فكأنه أراد أن يوحي للمصريين بالإتحاد في سبيل الوطن كما اتحدت أهواء نتيتاس ونفريت وتاسو في خدمة الوطن بعد تفرقهم.

(١٢) أنظر كتابه «مسرحيات شوقي» ص ٨٦.

(١٣) وتشاء الظروف بعد سنوات معدودات أن تزف الأميرة المصرية فوزية إلى الشاه الفارسي محمد رضا بهلوي.

(١٤) وتصبح «نتيتاس» في آخر مشهد لها في «قمبيز» (ص ١١٢) كعبلة في «عنترة»، جنديّة في الصعيد تريد أن تقود الحركة الوطنية.

(١٥) أنظر «شيطان بنتاءور» ص ٢٤٩ ـ ٢٥٢ في المحادثة الرابعة عشرة.

مصر وفي حي الأزبكية.

- د -

والنقد الذي وجه ضد المسرحية به كثير من الإنصاف[١٦] ولعل أهمّه ازدحام المسرحية بالشخوص والحوادث وعدم تحقق المشاركة الوجدانية، ومع ذلك ففي المسرحية رصيد إيجابي، وفيما يلي بعض الملاحظات عليه:

١) تختلف هذه المسرحية عن شقيقاتها «مصرع كليوبترا» و «مجنون ليلى» و «عنترة» في أن التيار الغنائي غير مؤكد بل هناك نضوب في الغنائية. ولعل مرد هذا إلى أمرين: أولهما أن موضوع المسرحية لم يكن ليسمح كثيراً بالتوسع في هذا، عكس «مجنون ليلى» مثلاً وهي مسرحية بطلها شاعر عاشق، وثانيهما أن شوقي قد يكون انتبه إلى ما قاله النقاد أو بعضهم أنه أراد أن يُمثِّل فَغنّى. فلذلك أحب ألا يسرف في الغنائيات[١٧] كما فعل في هذه المسرحيات الثلاث المذكورة سابقاً وحاول التركيز على العنصر المسرحي في عمله الأدبي. والواقع أن شوقي أفلح إلى حد بعيد فيما قصد، ففي المسرحية على خشونتها وقساوة بعض شخصياتها قوة ونشاط مسرحي جذاب، لأن شوقي حاول أن يمثل وليس أن يغني فلم يخطئه التوفيق وإن كان في المسرحية

---

(١٦) أنظره في كتاب محمد مندور «مسرحيات شوقي» ص ٨٥ - ٨٦. وكتاب شوقي ضيف «شوقي شاعر العصر الحديث» ص ٢١٤ / ٢٢٠ ففيه ردّ مفحم على نقد العَقّاد الجائر للمسرحية في «قمبيز في الميزان» القاهرة، ١٩٣١، ويذكر ابنه حسين في كتابه «أبي شوقي» ص ١٦٠ عن النقد الذي وجه إلى قمبيز إنه «لم يكن لوجه الله! بل كان سببه أننا كنا في ذلك الوقت مرتبطين بصلة المصاهرة بدولة إسماعيل صدقي باشا الذي كان رئيساً للوزارة. فكان هذا سبباً في نظر بعض صحف المعارضة إذ ذاك لمهاجمة أبي في أدبه».

(١٧) وهي في هذا تمثل نضجاً في فهم شوقي لطبيعة العمل المسرحي أكثر مما تمثل هبوطاً في نشاطه الشعري.

بعض مواطن ضعف[١٨].

٢) وقد ساعد على نشاط الحركة المسرحية النظم الذي تعرى منه «أميرة الأندلس» على جمال نثر هذه المسرحية الأخيرة[١٩]. فقمبيز بها نظم قوي آسر. وهذا النظم القوي وإن لم يكن شعراً رفيعاً إلا أنه نظم شديد ينهض بالمسرحية ويشد أسرها. وعكس ما ظن العقاد كان تنوع الأوزان والقوافي موطن قوة ومصدر نشاط في المسرحية لأنه أخلاها من الرتابة الموسيقية، فكل وزن في المسرحية له أثره الموسيقي الخاص الذي قَدَّر الشاعر أنه مناسب للسياق. ومع نضوب الغنائية في المسرحية، هناك مقاطع شعرية مقبولة[٢٠].

٣) وقد يكون في شخصية قمبيز شيء من الاهتزاز[٢١] إلا أن هذا مفهوم في شخصية رجل كقمبيز. وعلى الرغم من هذا يبقى قمبيز شخصية قوية مؤثرة في الرواية وذروتها صراعه مع العجل أبيس[٢٢]، وأيضاً في الفصل الأخير حيث يكون الموت نصيب أكثر شخوص المسرحية. نفريت ـ تاسو ـ فانيس ـ قمبيز ـ الفرعون ـ حتى أبيس نفسه. ونهاية المسرحية بهذه المصارع الكثيرة، والفوضى والبلبلة التي تشيع في كل مكان لها أثر قوي في إعطاء صورة لفترة الفوضى

---

(١٨) وجدير بالذكر أن هذه المسرحية كانت صياغة جديدة لـ «دل وتيمان»، وإعادة الصياغة كما هو معروف تكون محفوفة بالمخاطر والصعوبات.

(١٩) وهي من هذه الناحية ـ انعدام الشعر ـ تكون في «زورق واحد» مع «أميرة الأندلس» المسرحية النثرية. فالمسرحيتان تخلوان من الغنائيات الشوقية الرائعة التي تكثر في «مصرع كليوبترا» و «مجنون ليلى» و «عنترة» وقيمة المسرحية تعتمد على الحركة والحبكة والحوار وتصوير الشخصيات.

(٢٠) كما في هذه الصفحات: ٣٣ ـ ٣٤/٥٦ ـ ٥٧/٦٢/٨٢ ـ ٨٣/٨٤/٩٢/١٠٩ ـ ١١٠.

(٢١) كما لاحظ شوقي ضيف في كتابه المذكور سابقاً، ص ٢١٧.

(٢٢) وفي هذا «قمبيز» مشبهة «لمجنون ليلى» فكلا البطلين مجنون والمشهد الأخير مشهد موت عام.

والاضطراب والعَدَميَّة في مصر إبان الفتح الفارسي، فالقوة وليس الجمال أو الجلال هي وَتُر هذه المسرحية.

## علي بك الكبير

هذه أولى مسرحيات شوقي كتبها وهو في باريس وظهرت طبعتها الأولى سنة ١٨٩٣[١] ولكن الخديوي توفيق أعرض عنها وكان هذا الإعراض سبباً في تحول مسار شوقي الأدبي. ثم رجع إليها قبل مماته بقليل مُعيداً صياغتها[٢]، وظهرت طبعتها في مارس ١٩٣٢. إذن هذه المسرحية وإن لم تكن خير مسرحيات شوقي ـ لها أهمية خاصة في دراسة مسرح شوقي الشعري. وفيما يلي ملاحظات تضاف إلى ما قاله عنها النقاد[٣].

### ـ أ ـ

### نصّ ١٨٩٢

١) يلخص الدكتور محمد صبري رأيه في الطبعة الأولى في مقدمته القصيرة وفي تعليقاته على بعض المقتطفات منها والتي لا تظهر في الطبعة الثانية[٤]. ويفهم من هذا أنه يرى أن هذه كانت ركيكة. ثم

---

(١) ظهرت الطبعة الأولى على قول محمد صبري سنة ١٨٩٣ ولكن شوقي ألفها قبل ذلك لأنه أرسلها إلى توفيق الذي توفي سنة ١٨٩٢. فتكون سنة نظمها، وهنا التاريخ مهم، هي ١٨٩٢.

(٢) وهي في هذا مشبهة «القمبيز» التي أعاد شوقي صياغتها سنة ١٩٣١، وكانت قبل ذلك رواية نثرية بعنوان، دل وتيمان.

(٣) أنظر محمد مندور «مسرحيات شوقي» ص ٦٢ ـ ٦٩، شوقي ضيف «شوقي شاعر العصر الحديث» ص ٢٢١ ـ ٢٣٤، د. محمود حامد شوكت، «المسرحية في شعر شوقي» ص ١٠١ ـ ١١٣.

(٤) لم نستطع الحصول على الطبعة القديمة التي ظهرت سنة ١٨٩٢، لمسرحية علي بك الكبير فاعتمدنا لتحليلنا لهذه الطبعة على المعلومات التي جمعها محمد مندور في «مسرحيات شوقي» =

يقول إن شوقي أسقط منها عندما أعاد تأليفها قطعاً تستحق البقاء، وبعضها غنائي وبعضها هزلي تلمح فيه روح موليير[٥].

ولعل الدكتور صبري أخطأه التوفيق في وصف هذه الطبعة بالركاكة لأن شوقي ـ أغلب الظن ـ قصد السهولة في التعبير واستعمال العامية في اللحن الشركسي الذي أثبته المؤلف[٦]. وفَعَلَ هذا عامداً لأنه كان مشغولاً في أولى مسرحياته هذه بمسألة غاية في الأهمية وهي الأداء اللغوي وأي شكل يتخذ، وهذه مشكلة في المسرح العربي بسبب الفرقة بين لغة الكتابة ولغة المخاطبة، فاستعمال الفصحى يبدو لكثير من الناس متكلفاً في المسرحية.

وزاد من شعور شوقي بهذه المشكلة كتابته للمسرحية في باريس حيث القوم يتكلمون ويتخاطبون بنفس الأداة اللغوية. والواقع أن هذا اللحن الشركسي ـ والمغنون والمتحدثون شراكسة وليسوا عرباً ـ يبدو طبيعياً ومقبولاً وله وقع لطيف كموَّال قريب من العامية وكذلك المشهد التالي من الفصل الثاني. إذن هذه الركاكة المزعومة ليست في الواقع كذلك وهي مستحبة في مثل هذا الموطن وتزيد في عنصر الهزل في المشهد. وقد كتب شوقي بعض الأزجال والأغاني بالعامية وأصاب توفيقاً كبيراً.

وهناك ملاحظة صائبة يبديها المؤلف في هذا الفصل عن الطبعة الأولى وهي تصويره للشخصية المحورية في المسرحية فهو يقول: «لا شك أن العلاقة التي كانت تربط مصر بالخلافة وتركيا ونزعة شوقي

---

= ود. محمد صبري في «الشوقيات المجهولة» ١/٦٣ ـ ٦٧. وعلى هذه المعلومات استندنا في تناول التغييرات التي أحدثها في الطبعة الثانية والزيادات التي أضافها.

(٥) «الشوقيات المجهولة»، ١/٦٤.

(٦) المصدر السابق، ص ٦٣ ـ ٦٤.

العثمانية الدينية التي لازمته طول حياته قد حالتا دون تصوير شخصية علي بك وحركته تصويراً صحيحاً لا فجوة فيه»[٧]. وعنوان المسرحية يدل عليها «علي بك الكبير أو فيما هي دولة المماليك» شجب للعصر المملوكي.

٢) وتثير هذه المسرحية سؤالاً مهماً وهو سبب إعراض الخديوي توفيق عنها. والمقدمة التي صدر بها شوقي الشوقيات[٨] تذكر إعراض الخديوي هذا في جملة لا يفهم منها بوضوح استجابة الخديوي لها. يجيب رشدي بك شوقي ويقول عن مسرحيته «فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها وناقشني في مواضيع وناقشته» والإجابة على هذا السؤال ذات شأن لأن هذا الإعراض غيَّر مسار شوقي الأدبي. وقد فهم باحثو شوقي - على الرغم من غموض الجملة - أن الخديوي أعرض عن مسرحية علي بك الكبير. وهذا هو الرأي الصحيح ويمكن تعزيز هذا الفهم على الوجه التالي:

لو صادفت المسرحية هوى في نفس توفيق لأعرب عن هذا الهوى صراحة وبقوة ولكان قرظها. ولكنه لم يفعل ذلك بل صارت بينه وبين رشدي بك مناقشة بشأنها. كما أن انتقال شوقي من كتابة المسرحية إلى الترجمة من الأدب الفرنسي - وهو لم يكن يستحب الترجمات[٩] دليل على أن التوصية الخديوية كان مفادها نصيحة لشوقي بترك كتابة المسرحيات. وأخيراً يمكن القول إن شوقي صاغ الاعتراض الخديوي

(٧) ولكن هذا تغيَّر بعد إلغاء السلطنة والخلافة في العشرينات، وكان لهذا أثره على شوقي في إعادة تأليفه للمسرحية.

(٨) المقدمة ص ٨: و«علي بك الكبير» مأساة ملهاة، ولهذا فاستعمال كلمة «تفكه» غريب، ولكن الطبعة الأولى - التي كان بها روح ومناظر هزلية كالمشهد الأول الذي اقتبسه محمد صبري - تفسر بوضوح استعمال لفظة «تفكه».

(٩) قام بترجمة «بحيرة» لامارتين واختيار شوقي لها يوحي أن التوصية الخديوية كان مؤداها تجنب أعمال بها مغاز سياسية.

بهذا الشكل الغامض لئلا يفهم منه أنه يتهم الخديوي بالسفه وهو شاعر ابنه عباس حلمي وربيب نعمته.

ولكن ما الذي غاظ أو أخاف «توفيق» من هذه المسرحية؟ لا شك أن الخديوي أخطأ فهم قصد شوقي، ومن المؤكد أو شبه المؤكد أن إعراض الخديوي يمكن أن يرد إلى الأمور التالية: كان توفيق في حاجة إلى أدب يؤيد سدته الخديوية(١٠). لاسيما وأن هذه كانت ضعيفة بعد الثورة العرابية فوجد في هذه المسرحية عملاً بعيداً عن وظيفة شاعر كان يعده للرجوع إلى القاهرة ليصبح شاعر القصر. ثم كانت المسرحية تمثل دور الخروج على السلطان العثماني في وقت كانت مصر والدولة العلية في وئام واتحاد، وكانت مصر العلوية في حاجة إلى تأييد الدولة العلية. وأخيراً لعل توفيق استاء من بعض المقاطع ـ مثلاً ذلك المقطع الذي يصور الشعب المصري تصويراً مهيناً تحت سياط الجباة(١١) فكأنه خاف أن يفهم القارىء أن هذه هي أيضاً حالته في عهد الأسرة العلوية في القرن التاسع عشر.

٣) لكن الخديوي ـ ولا شك ـ أخطأ فهم هدف المسرحية، فولاء شوقي لبيت اسماعيل معروف، ولم يكن ليؤلف مسرحية يُشتَمُّ منها طعن بالأسرة العلوية. وقراءة المسرحية في ضوء عالم شوقي الفكري يوحي أن شوقي ـ أغلب الظن ـ أراد المسرحية أن تكون تحية للأسرة العلوية في شخص كبيرها، محمد علي، واسماعيل، عسكرياً وحضارياً

(١٠) وكذلك انتظر ابنه ـ عباس حلمي ـ من أحد شعراء العصر عندما قال له «نريد شعيراً لا شعراً»، ولعل توفيق أيضاً لم يرد أن يكون شاعره، شاعر مسرحيات، وكان الغالب على هذه الهزل وهذا لا يليق بقصر كان في حاجة إلى الجد بعد الثورة العرابية. وهكذا كانت مسرحيات يعقوب صنوع مسرحيات هزلية تقرب من اثنتين وثلاثين هزليّة.

(١١) أنظر المقطع الأخير المؤلف من ثلاثة أبيات، في «الشوقيات المجهولة» ١/ ٦٥.

على التعاقب. فالمسرحية ـ كما يفهم من عنوانها شجب شديد للفوضى والتفكك في الحياة العامة والخاصة في مصر المماليك[١٢]، وهذا انتهى بعهد محمد علي الكبير، الذي أقر النظام وقضى على الدسائس وحكم البلاد بمعونة أبنائه عكس المماليك الذين كان الواحد منهم يغدر بالآخر والذي كان ذبحه للمماليك خطوة أساسية في البناء الجديد الذي شاده في مصر. كما أن العقدة الثانوية في المسرحية التي بطلتها إقبال، الأمة الشركسية التي تتحرر وتُعتَق وتصبح زوجة علي بك الكبير، هي تحية لإنجاز إسماعيل ـ بطل شوقي ومعبوده ـ في القضاء على النخاسة وتجارة الرقيق.

إذن إن كان للمسرحية هدف أساسي غير تصوّر أحداث عصر علي بك الكبير، فالأرجح أن هذا هو هدفها: تحية الأسرة التي كان شوقي ربيبها[١٣]. ولعله أراد أن يُتبعَ هذه المسرحية مسرحياتٍ أخرى تشيد بأمجاد الأسرة ورأى أن يبدأ بهذا العصر ـ عصر علي بك الكبير ـ الذي كان مقدِّمةً للعصر العلوي، ولمحمد على الذي حاول واستطاع

---

(١٢) أنظر تصور شوقي للمماليك وعصرهم في الهمزية التاريخية وهو يوحي بما قاله عنهم في الطبعة الأولى والمقطع الذي يصف الشراكسة يأتي في آخرها ويبتدىء:

وأذكـر التـرك إنهم لم يـطاعـوا فيرى الناس أحسنوا أم أساءوا

(١٣) وحساسية شوقي في المحافظة على سمعة الأسرة زمن توفيق تتمثل في إسقاطه من الطبعة الأولى للفصل عن «قصة علي بك والأسطول الروسي» لئلا يذكِّر هذا بما كان من استعانة توفيق بالأسطول الانجليزي زمن الثورة العرابية، وهو مشهد أضافَهُ إلى الطبعة الثانية للمسرحية سنة ١٩٣٢، بعد أن تغيرت رسالة المسرحية، وغنيّ عن البيان أن هذا لم يكن تاريخياً صحيحاً فعلي بك استعان بالروس، وجدير بالذكر أن تغيير اسم البطلة من «إقبال» في الطبعة الأولى إلى «آمال» في الثاني قد يكون أيضاً عكساً لحساسية شوقي تجاه الأسرة المالكة، فالمعروف أن عباس حلمي تزوج من وصيفة في القصر تدعى «إقبال هانم» في منتصف التسعينات فغير شوقي اسمها إلى آمال في الطبعة الثانية، كما أن اسم حفيدته الوسطى من ابنته أمينة كان أيضاً إقبال.

ما حاوله ولم يستطعه علي بك الكبير. وقد يؤيد هذا قول ابنة حسين إن شوقي كان يعد مسرحية عن عصر محمد علي[١٤] في الوقت الذي كان يعيد فيه كتابة «علي بك الكبير» سنة ١٩٣٢.

- ب -

## نصّ ١٩٣٢

أعاد شوقي نظم المسرحية أربعين سنة[١٥] بعد نظمها الأول، وكانت هذه السنوات الأربعون مليئة بالأحداث الجسام ومنها الحرب العالمية الأولى التي غيرت مجرى تاريخ مصر والمجتمع المصري، فكان من الطبيعي أن ما نظمه شوقي لمجتمع قاهري سنة ١٩٣٢ كان غير ما نظمه قبل ذلك بأربعين سنة. ويمكن تلخيص هذا على الوجه التالي:

١) بعد أن كانت طبعة سنة ١٨٩٢ شجباً وإزراءً بدولة المماليك أصبحت رسالة المسرحية الجديدة وطنية قومية ترضي شعور مصر في هذه الفترة التي تلت ثورة ١٩١٩. ومع ظهور هذه الرسالة الجديدة تتطور شخصية علي بك الكبير كبطل مصري كبير يعمل لصالح بلده ويسيطر عليه تيار أخلاقي قوي. وقد أصبح إبراز شخصيته الجديدة ممكناً بعد إلغاء الخلافة واستقلال مصر استقلالاً تاماً عن تركيا وهو ما لم يفعله شوقي سنة ١٨٩٢ لاختلاف العلاقة المصرية التركية آنذاك.

٢)ويظهر التيار العربي قوياً يمثله ظاهر العمر وهذا يعكس ازدياد

(١٤) أنظر «أبي شوقي» ص ١٥٨، ويلاحظ أن شوقي كان يستعمل «رواية» بدل «مسرحية» أو «تمثيلية» وكذلك كان كاتبه أحمد عبد الوهاب يفعل، وأنظر أيضاً ما قيل في «النظرات التحليلية» عن الموازنة بين فشل علي بك الكبير في الاستقلال بمصر عن الدولة العثمانية، ونجاح محمد علي (ص ١٦٦) وهذه النظرات كانت تعكس وجهة نظر شوقي.

(١٥) أنظر ما قاله كاتبه في «اثني عشر عاماً» عن يوم ٢٤ ديسمبر ١٩٣٠ (ص ٩٦) و «علي بك الكبير» ص ٩٧، وكيف كان يفكر في إعادة كتابتها.

الاتصال بين مصر والعالم العربي بعد استقلال عرب الشام ومصر أيضاً عن الدولة العثمانية. وأهم من ذلك تصاعد الشعور العربي في وعي شوقي بعد رجوعه من المنفى حين أصبح شاعر القومية العربية ورسول الجامعة العربية وهو يشير إلى الشام ولبنان وفلسطين:

كل هذا هناك مولاي أصل — واحد يجمع الرجال وفضل
عرب كلنا ومنطقنا الفصـ — حى وآباؤنا نزار وذهل

٣) وفضلاً عن تيار الوطنية العام الذي يجري في المسرحية هناك تفاصيل لها دلالتها تمت إلى المشهد المصري المعاصر في السنوات التي تلت عودة شوقي من المنفى، وكانت قائمة عند كتابة المسرحية، أهمها إسقاط إشارات إلى الشعب المصري أصبحت كريهة في هذه الفترة بعد ثورة ١٩١٩ كقوله: «إنه شعب ذليل لا يصعب ابتزاز المال منه بالسوط والعصا»[١٦]؛ كان لشوقي علاقة خاصة بالأزهر في هذه الفترة لا سيما بعد تحيته له في القصيدة المعروفة، وهذا يفسر سؤال علي بك عن «الأزهر المعمور»[١٧]؛ الإعتذاز بالصانع المصري[١٨]، وهذا قد يكون منوطاً بتطور الفنون ولاسيما الموسيقى والنحت؛ وأخيراً تطور شخصية (آمال) التي كانت (إقبال) في الطبعة الأولى بشكل يتناسب مع تطور الحركة النسائية في مصر بعد سنة ١٩١٩.

- ج -

ومع أن الطبعة الثانية برزت أقوى من الأولى وأوسع في الرسالات السياسية والاجتماعية التي تبثها، الأمر الذي أدى إلى تحقيق كثير من

(٦) أنظر محمد مندور «مسرحيات شوقي» ص ٦٣.
(١٧) «علي بك الكبير» ص ٥٩.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٢٤.

المشاركة الوجدانية بين الجمهور المشاهد والأبطال على خشبة المسرح، إلا أن هذا أدى أيضاً إلى شيء من الاضطراب والخلل في المسرحية يمكن بسطه على الوجه التالي:

١) ولعل هذا الاضطراب تبدو معالمه كأوضح ما تكون في تصوير شخصية علي بك الكبير، بطل المسرحية المحوري[١٩]. لقد بقيت في المسرحية بشكلها الجديد رواسب من الطبعة القديمة نسي شوقي أن يسقطها أو يطهّر المسرحية منها. فبدلاً من أن يرسم صورة جديدة لعلي بك كبطل مصري يعمل في سبيل استقلالها وإعلاء شأنها، أخرج لنا شوقي علي بك الجديد وبه أبعاد من شخصيته القديمة التي أملتها رغبة شوقي في شجب العصر المملوكي، وهي رسالة الطبعة الأولى للمسرحية. فبقيت في شخصيته أوضار الخيانة والغدر والإشارات إليها، الأمر الذي أطفأ ما أذكته الطبعة الجديدة من مشاركة وجدانية، أو ما حرصت على إذكائه. وهذا نقص يمكن أن تضاف إليه نقائص أخرى في أركان المسرحية الأخرى من حركة وحوار وتشويق ومفاجأة.

كما أن تسرب التيارات المعاصرة والمحلية إلى المسرحية أدّى إلى إبعاد المسرحية عن الدقة التاريخية والفترة التي تصورها هذه المسرحية سنة ١٧٧٠. ولكن هذا إخلال ليس بذي بال فالشاعر المسرحي يحق له أن يتصرف إلى حد ما بالوقائع التاريخية لإرجاح كفة فنه المسرحي. ولكن المسرحية يبقى أساسها التاريخي صحيح، وقد اعتمد فيها شوقي على

(١٩) ومع ذلك فهذا الاضطراب المأخوذ على بعض الشخصيات كان أحياناً يمثل الحقيقة التاريخية، فمثلاً في تصويره شخصية الغادر محمد أبي الذهب، يصوره شوقي وبه شيء من وخز الضمير بعد هزيمة علي بك في الصالحية والإتيان به جريحاً (علي بك الكبير، ص١٢٣-١٢٥) وما كان هذا إلا ائتلافاً مع ما جاء في تاريخ الجبرتي ١/٣٧١ (طبعة بولاق) «فكانت الهزيمة على علي بيك الكبير وإصابته جراحة في وجهه فسقط عن جواده فاحتاطوا به وحملوه إلى مخيم محمد بيك وخرج إليه وتلقاه وقبل يده وحمله من تحت إبطه حتى أجلسه بصيوانه».

خير المصادر لدراسة العصر وهو الجبرتي[٢٠].

٢) كما أن النقد الذي تعرض له شوقي بعد ظهور مسرحياته التي تقوى فيها الغنائية جعل شوقي يركز في الطبعة الثانية على الحركة المسرحية، وتصوير الشخصيات فأسقط من المسرحية بعض الغنائيات الجميلة التي كان يمكن أن يحتفظ بها في الطبعة الجديدة. ولم يحسن شوقي صنعاً عندما فعل ذلك، فهذه الغنائيات[٢١] لها مكان في المسرحية، وهي تجمِّلها شريطة أن لا تخل بالحركة المسرحية وبأركان المسرحية الأساسية.

٣) وعنصر الدعابة ليس معدوماً في المسرحية وهو ضروري للترفيه في المأساة لأنه ينقذها من الرتابة. فهناك دعابة في الفصل الأول وسخرية في الفصل الثاني. ولكن يبدو أن شوقي لم ينس ما قاله رشدي بك عن موقف الخديوي توفيق من المسرحية سنة ١٨٩٢ من أنه «تفكه بها» وفهم شوقي أن المعنى الضمني من وصف مأساة بهذا التعبير كان استنكاراً لإدخال عنصر الفكاهة في المأساة، الأمر الذي دعاه إلى إسقاط المشهد الثاني من الفصل التالي[٢٢]، وكان مشهداً رائعاً في حيويته، وخفة ظله. ولعل هناك عاملاً آخر في إسقاط المشهد وهو ذلك المقطع الذي يذكر فيه الشعب المصري ذكراً لا يستجيب له جمهور سنة ١٩٣٢، ولكن كان من الممكن قصر الإسقاط على ذلك المقطع.

---

(٢٠) أنظر «إثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» ص ٩٨ ـ ٩٩.

(٢١) أنظر القطعتين «اللحن الشركسي» ووصف آمال في «الشوقيات المجهولة» ١/ ٦٥/ ٦٧، وكذلك المقطوعة الجميلة عن الأسرة والأطفال، ص ٦٦.

(٢٢) «الشوقيات المجهولة» ١/ ٦٤ ـ ٦٦.

- د -

## الرصيد الايجابي في المسرحية

وعلى الرغم من المآخذ التي عدها النقاد على هذه المسرحية، تبقى لهذه المسرحية فضائل ومواطن قوة هذا أهمها:

١) البناء المسرحي قوي والتركيز مستحب[٢٣]. فشوقي اقتطع الفترة الأخيرة من حياة علي بك لتصوير الصراع السياسي والعسكري بينه وبين أبي الذهب، المسرحية مركزة حول الصراعين السياسي والعاطفي، وتداخلهما وتشابكهما يصعّدان مأساوية[٢٤] الشخصية المحوريّة في المسرحية ـ وهي علي بك الكبير. وعلى بعد الشقة بين القاهرة وعكا إلا أن الأماكن الثلاثة التي تدار فيها حركة المسرحية ـ القاهرة ـ عكا ـ الصالحية، واضحة المعالم، كما أن الحوار ـ الذي يدار بالفصحى المنظومة جاء طبيعياً وسائغاً وبه تعليقات اجتماعية وسياسية لطيفة، وهو شاهد على تطويع شوقي للفصحى لكي تنهض بهذا الركن الأساسي من أركان المسرحية.

٢) وعلى الرغم من الاهتزاز والاضطرابات اللذين يسودان بعض جوانب الشخصيات الكبرى في المسرحية وفقدان الجسور التي يجب أن تصل بين تطور وآخر في الحركة المسرحية، والسرعة التي تنتقل فيها الشخصية المسرحية من مزاج إلى آخر ومن موقف إلى آخر بدون تمهيد كاف لإقناع المشاهدين، على الرغم من هذا كله، فإن شوقي أفلح في خلق شخصيات مسرحية مهمة تضاف إلى سلسلة الشخصيات

(٢٣) ولاحظ محمود حامد شوكت في المسرحية «تقدم ملحوظ في فن شوقي المسرحي» انظر «المسرحية في شعر شوقي» ص ١١٢.

(٢٤) التي تبدأ بخيانة (خيانة محمد أبي الذهب له) وتنتهي بمصرعه.

الأخرى التي خلقها.

أولها شخصية البطل الأول علي بك الذي يظهر في ظلمات القرن الثامن عشر في التاريخ المصري يعلو رأساً ومنكباً فوق النكرات التاريخية التي امتلأ بها القرن، ويمثل تياراً اسلامياً أخلاقياً جارفاً، يجعله مثال الحاكم العادل الصالح. ولعل ذروة هذا السمو الأخلاقي مُمثَّل في الفصل الثاني والمشهد الثاني، وعلي بك في عكا يأبى أن يستعين بالأسطول الروسي على بلده، ثم ينشد القصيدة الدالية الطويلة وهي تنضح بالوطنية[٢٥].

وثانية هذه الشخصيات هي شخصية ظاهر العمر وهي الشخصية التاريخية الكبرى التي ظهرت في فلسطين في القرن الثامن عشر، وأقامت دنيا ذلك القرن وأقعدته في بلاد الشام ضد الدولة العثمانية، وكادت تنجح في مسعاها. ويذكر التاريخ له فيما يذكر فروسيته ومروءته. وكما أعمل شوقي خياله في مادة التاريخ الخام وأخرج منها شخصية علي بك، كذلك فعل ظاهر العمر، الذي يمثل الفروسية والمروءة العربية خير تمثيل لا سيما في اجارته لعلي بك الذي استصرخه، فهو يظهر في نجدته له ونصرته سموأل الوفاء.

وثالثاً شخصية نسائية ـ وهي شخصية الأمة المعتوقة، آمال. وتظهر جذابة وقوية وصوتها يعلو على صمت أترابها في قطعان الرقيق في ذلك القرن وكأنها نَبَغَتْ في القرن الثامن عشر ولكنها تكلمت بلسان القرن العشرين، أو أواخر القرن التاسع عشر، مستنكرة بيعها كأمة وزواجها من رجل لا تعرفه، ولو كان شيخ البلد، وأخيراً تفوز بما

(٢٥) «علي بك الكبير» ص ٨٨ ـ ٩٣، وتيار انتصار الواجب على العاطفة قوي في المسرحية يمثِّله أيضاً انتصار آمال على عواطفها نحو مراد بك.

أرادت، وتُحْمَلَ معززة مكرمة وزوجة شرعية لعلي بك. فآمال الشركسية تأخذ مجلسها ومكانها في ذلك الصف من الشخصيات النسائية التي خلقها لنا شوقي مع كليوبترا، وليلى، وعبلة، ونتيتاس، والست هدى.

٣) وكما لوحظ سابقاً، لم يؤكد شوقي الشعر القصائدي ولا الغنائية في هذه المسرحية، ومع ذلك ففيها بعض القصائد الجميلة، وشعرها خير من شعر «قمبيز» التي تشترك «علي بك الكبير» معها في التركيز على الأركان المسرحية وترك الشعر الخالص إلى حد بعيد. ولكن لو أثْبَتَ شوقي الغنائية أو الغزلية الجميلة عن آمال التي تظهر في الطبعة الأولى لكان خيراً للمسرحية فهذه الغنائيات الجميلة ـ عندما لا تُخِلّ بالحركة المسرحية ـ تكون مصدر قوة ومتعة في المسرحية يستحبها القارىء كما يفعل المشاهد.

٤) وختام المسرحية يختلف عن ختام «قمبيز»، المسرحية القريبة من «علي بك الكبير». فبينما تسود الفوضى والعدمية الأولى، تنتهي الثانية بشيء من النظام والهدوء اللذين يُشيعان شيئاً من الرضى النفسي عند القارىء والمشاهد. فمع انتصار الغادر ـ محمد أبي الذهب ـ على علي بك ـ شيخ البلد، وحليفِه ظاهر العمر، سموأل الوفاء، إلا أن حدة هذا الانتصار الجائر تَخِف بالمعاملة الطيبة التي يلقاها شيخ البلد وبالسلام النفسي الذي يصادفه علي بك عندما يعرف أن آمال لم تخنه مع مراد بك الذي يكتشف أنه أخوها. والهدوء يسود آخر المسرحية التي تنتهي بآمال وهي ترثي زوجها الصريع.

٥) وبعد أن يقال كل ما يمكن أن يقال عن مواطن الضعف والقوة في هذه المسرحية، يبقى لها سحر خاص لا سيما للمشاهد والقارىء

المصري والشامي. فقد اختار شوقي مادتها من تاريخ مصر والشام الوسيط، فهي أقرب إلى القارىء من «قمبيز» العصر الفارسي و«مصرع كليوبترا» العصر المكدوني ـ الروماني، وأهم من ذلك أن شوقي أحيا بشعره تاريخ مصر العثمانية في القرن الثامن عشر وهي تحت سلطان المماليك الفعليّ، وعرض لنا صوراً شائقة من هذه الحياة التي اختفت وانتهت بمجيء الأسرة العلوية؛ ولعل أكثر هذه الصورة جاذبية تلك التي موضوعها تجارة الرقيق والنخاسة. وهو مشهد يبدو وكأنه آتٍ من عصر الظلام البعيد يوم كانت الإماء تباع وتشتري ويؤتى بهن من القوقاز وفي هذه الصورة وَمَضَاتٌ جريئة لامعة تجسّد هذا العالم الذي انهار بالغاء النخاسة مثل شخصية الماشطة والواسطة. فشوقي يستلهم الماضي الشركسي في مصر ويستنطقه استنطاقاً جميلاً.

ـ هـ ـ

## العنصر الذاتي

ولم تَعْرَ هذه المسرحية التي اختارها شوقي من التاريخ المصري الوسيط من العنصر الذاتي. فشوقي كان يعيش في بلد كثر فيه الوافدون الذين تمصّروا ومنهم أسرة شوقي، وكما كان هذا واضحاً في «مصرع كليوبترا» كذلك نراه واضحاً في «علي بك الكبير» وهذه آثاره:

١) كانت تجري في عروق شوقي دماء شركسية كما ذكر هو في مقدمته، وهذه كانت تصله بالمماليك الذين تحدثت عنهم هذه المسرحية. وكانت جرأة أدبية من شوقي أن يعدد مثالبهم ويعرضها على خشبة المسرح، بينما كان أحد أجداده منهم ولكنه كان في الوقت ذاته من الذين تمصروا وأخلصوا للبلد[٢٦] الذي أصبح وطنه، كما ذكر هو

(٢٦) وكان أشهرهم لعهد شوقي، محمود سامي البارودي.

في مقدمته للشوقيات، ثم اختار من الشراكسة الرجل الكبير، علي بك الكبير، الذي اجتمع فيه التياران الاخلاقيان: العربي والاسلامي، وكأنَّ اللائحة الطويلة من أخلاقه كما هي مبسوطة في النظرات التحليلية تنطبق على شوقي. ولعل خير ما يمثل هذا الانطباق قول علي بك الكبير، شيخ البلد، عن البلد:

ودخلته عبداً كيوسف مشترى      فاعتضت تيجاناً عن الأصفاد[٢٧]

وشوقي كان يذكر يوسف الصديق كثيراً في شعره[٢٨].

٢) وأكبر الظن أن تصويره لشخصية آمال به شيء من العنصر الذاتي أيضاً. والقارىء يذكر المقطع الجميل في مقدمة الشوقيات الأولى عن جدته تمزار اليونانية التي كانت من سبايا حرب المورة، جاء بها ابراهيم باشا، وأعتقها ثم تزوجها جد شوقي، وكانت قريبة من عزيز مصر اسماعيل، كذلك كانت آمال التي تزوجها علي بك وهي معتوقة بعد أن أعجبه نبلها وشَمَمُها.

## أميرة الأندلس

«أميرة الأندلس» هي مسرحية شوقي النثرية[١]. ومع أنها ليست في طليعة مسرحياته إلا أن لَها أهميتها في أدب شوقي المسرحي، وفي تأريخ الفترة الأندلسية في مسار شوقي الأدبي. والمسرحية تثير مسائل

---

(٢٧) «علي بك الكبير» ص ٧٦.

(٢٨) أنظر ما يمكن أن يدعى «العقدة اليوسفية» في شوقي في مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب.

(١) اعتمدت في هذه الدراسة على الطبعة التي ظهرت في الشهر التالي لوفاة شوقي، أول نوفمبر ١٩٣٢.

(٢) انظر نقد هذه المسرحية في كتاب الدكتور شوقي ضيف «شوقي شاعر العصر الحديث» ص ٢٦١ ـ ٢٧٤، وآخر من كتب عنها بأستاذية هو الدكتور محمود علي مكي في مقاله «الأندلس في شعر شوقي ونثره»، «فصول»، اكتوبر ـ ديسمبر، ١٩٨٢، /ص ٢٢٨ ـ ٢٣٠.

كثيرة[٢] يمكن طرحها على الوجه التالي:

١) أثار بعض النقاد سؤالاً يتعلق بتاريخ كتابة هذه المسرحية وأنكروا أن تكون من حصاد الفترة الأندلسية في انتاج شوقي الأدبي[٣]. والواقع أنها كذلك ويمكن التوفيق بين ما قاله حسين شوقي وما قاله أحمد عبد الوهاب سكرتيره عن تأليف المسرحية وهو أن شوقي بَدَأها في إسبانيا وألف كثيراً من مشاهدها هناك، ولكنه أكسبها صيغتها النهائية بعد عودته من المنفى قبيل مماته[٤].

٢) إذن أميرة الأندلس يجب أن تضاف إلى حصاد شوقي الأندلسي في تأريخ مساره الفني وإلى الأجناس الأدبية التي تناولها في المنفى وهي الموشح والأرجوزة، والقصائد المسرحية، وكتابته «أميرة الأندلس» في إسبانيا معلم آخر من معالم رحلته الطويلة في تناول المسرحية ثم تركها ثم العودة إليها بعد المنفى.

كان منفى شوقي في إسبانيا انطلاقاً من حياة القصر. ولما كانت

---

(٣) راجع ما قاله الدكتور عبد الكريم الأشتر في «أندلسيات شوقي» ص ٦٨ ـ ٦٩ حيث أنكر كتابة شوقي لها في الأندلس، وقال إن ابنه حسين كان واهماً عندما ظن ذلك وقرن تأليفها في رحلة والده إلى إشبيلية في «أبي شوقي» ص ٦٣ ـ ٦٤، انظر كذلك ما قاله سكرتيره أحمد عبد الوهاب في «اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» ص ١٠٣.

(٤) والقول الفصل بين هذه الآراء المتضاربة هو ما قاله الدكتور سعد عبده ـ الذي أعان شوقي في تنقيح مادة المسرحية ـ والذي يذكر صراحة أنها كانت من إنتاج شوقي في اسبانيا «حمله معه من منفاه»، انظر مقاله «المجلة» ديسمبر/١٩٦٨، ص ٣٣.

ولا شك أن شوقي استوحى «نفح الطيب» في كتابه المسرحية، وكان ذلك الكتاب معه في اسبانيا، الأمر الذي يدعو إلى القول إنه حتى لو كان ابنه حسين واهماً في تصوره لأثَر زيارة إشبيلية على والده في كتابة المسرحية فان شوقي كان واعياً لمأساة المعتمد من المصادر الأدبية التي كان يدرسها في برشلونة. والدكتور أحمد هيكل محق في انكار أن يكون لرواية «المعتمد بن عباد» التي مثلت سنة ١٨٩٢ أثر على شوقي وهو غائب في باريس. انظر كتابه «تطور النثر»، ص ٢٢٢. ويلاحظ في مُقدِّمة شوقي لأميرة الأندلس قوله «وشمساً من دول الإسلام سقمت» الذي يستحضر إلى الذاكرة ما قاله في السينية «سقمت شمسهم...».

هذه فترة تراجع وانسحاب ووحدة وتفكير، سمح شوقي لنفسه أن يرجع إلى كتابة المسرحية التي ازورَّ عنها القصر ممثلاً بالخديوي توفيق. «فأميرة الأندلس» إذن معلم مهم لرجوع شوقي إلى المسرحية بعد نكسته سنة ١٨٩٢ في «علي بك الكبير»(٥). وكانت إيذاناً بما سيصدر عنه من مسرحيات بعد رجوعه. فهي دليل آخر يضاف إلى غيره من الأدلة أن المنفى الأندلسي كان دوراً أساسياً في مسار شوقي الفَني وبدء رجوعه إلى الصراط المستقيم، الأمر الذي تم في الدور الذي تلا رجوعه من المنفى.

٣) والغريب أن الشاعر كتب هذه المسرحية نثراً وهو أمْرٌ يثير كثيراً من المسائل والتساؤلات:

أ) لعله أراد أن يؤكد مقدرته على النثر في جنس نثري جديد، وكان قد أشار إلى هذا في مقدمته للشوقيات(٦). فبعد كتابته سلسلة الروايات النثرية حوالي سنة ١٩٠٠ أراد أن يثبت مقدرته على كتابة المسرحية النثرية.

ب) ولعله أيضاً كان لا يزال في دور التجريب ودراسة انسب الأداء الأسلوبي للمسرحية. فبعد المسرحية الشعرية «علي بك الكبير»، و«البخيلة» لعله أراد أن يكتب مسرحية نثرية ظناً منه أن النثر يكون أنسب لحوار المسرحية(٧). ولكن تطوره المسرحي بعد رجوعه من

---

(٥) وكان قد كتب مسرحيته «البخيلة» سنة ١٩٠٧ ولم ينشرها. وجدير بالذكر أن شكسبير كان في وعيه وهو في الأندلس لأنه كتب قصيدته في ذكراه سنة ١٩١٦ وكان عامئذ في اسبانيا.

(٦) وبهذا يكون شوقي قد نَوَّع انتاجه النثري، وأضاف إليه المسرحية، وكان قبلها ممثلاً في الرواية، والمقالة، والحوار، والرسائل، وجدير بالذكر أن نثره في «أميرة الأندلس» «نثر» مرسل ولعله أراد أن يدلل على مقدرته لكتابة النثر المرسل بعد أن كتب رواياته بنثر أكثره مسجوع.

(٧) راجع ما كتبه محمد السيد عيد في مقاله «المسرحية النثرية الوحيدة لأمير الشعراء» في «المسرح» =

المنفى، يوحي أنه لم يرتض النثر وسيلة للتعبير المسرحي[٨].

ج) ومع ذلك يبقى تفسير أخير لاختيار شوقي النثر وليس النظم في كتابة المسرحية ـ وهو أن شوقي جعل الشخصية الرئيسية في المسرحية ليس المعتمد ابن عباد الشاعر، وإنما ابنته بثينة، وأسمى المسرحية على هذا الأساس «أميرة الأندلس»[٩]. ولم يكن لبثينة شعر يمكن لشوقي أن يعارضه، كما فعل في «مجنون ليلى» و«عنترة» وبطلاهما شاعران كبيران تحديًا في شوقي عقدة التفوق فعارضهما. فجاءت المسرحية منثورة[١٠] خالية من المعارضات، والشعر الوحيد الذي يرد فيها هو تضمين واقتباس من مقطوعتين مشهورتين للمعتمد بن عباد[١١].

= اكتوبر ـ نوفمبر ١٩٨٢/ص ٦١ ـ ٦٥، وهي مقالة عادلة في تقويم «الأميرة» يثبت المؤلف ما لها وما عليها. وكان محمد مندور في «مسرحيات شوقي» ص ٢١ ـ ٢٢ قد استغرب لجوء شوقي إلى النثر، مع أنه أسير المسرح الفرنسي الكلاسيكي! ويأتلف مع مسألة النثر أن المسرحية ينقصها الشعراء عكس «مصرع كليوبترا» و «مجنون ليلى» والشخصيتان في المسرحية «ابن حيون» و«أبو القاسم» كلاهما موصوف بأنه من «الأدباء» وليس من الشعراء.

(٨) وقد أحسن صنعاً وطلع على العالم الأدبي العربي بأمثال «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى» و «عنترة» بشعرها الساحر الذي ينهض بهذه المسرحيات حتى ولو لم تنهض بها القوة المسرحية البحتة.

(٩) وعناوين المسرحيات لها دلالتها عند شوقي أمثال «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى» وهي توحي بما يريد أن يؤكده في المسرحية. ومع أن المعتمد هو الذي تدور حوله الأحداث، إلا أن بثينة هي التي تدير الحركة المسرحية في الأندلس وفي أفريقيا.

(١٠) ولعل ارتضاء النثر وليس النظم في المسرحية هو الذي دفع شوقي، أن يُقصي من أشخاص المسرحية شخصية كانت تنتمي إليها بطبيعة الحال، شخصية حبيبة إلى نفس شوقي، ألا وهي شخصية ابن زيدون، فهذا كان شاعراً كبيراً، ولهذا لم يكن له مكان في مسرحية ارادها شوقي أن تكون نثرية. ومهما يكن من أمر فقد كان عارضه وأَخْمَلَهُ مرتين: في الكافية «ردت الروح على المضنى معك» وفي النونية «يا نائح الطلح أشباه عوادينا» وكان ابن زيدون قد وزر للمعتضد والد المعتمد ثم للمعتمد سنتين فقط عندما توفي وهو يخمد ثورة إشبيلية. وقد اختار شوقي الفترة من حياة المعتمد التي تلت وفاة ابن زيدون.

(١١) انظر «أميرة الأندلس» ص ١١٨ ـ ١١٩/١٤١ ـ ١٤٢. ولعل السبب في نشرها بعد المسرحيات الشعرية هو ما قاله الدكتور شوقي ضيف من أنه أراد أن يثبت للنقاد أن ما قالوه

د) لم ينشر شوقي هذه المسرحية حالاً بعد رجوعه من المنفى أو عندما بدأ يذيع مسرحياته ابتداء من سنة ١٩٢٧ . ولعله شعر أن الذوق المصري في تلك الفترة كان أميل إلى قبول المسرح الشعري الغنائي الذي تمثله «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى» ومع ذلك فسكرتيره يفيدنا أنه كان مشغولاً بها استعداداً لنشرها، الأمر الذي يدعو إلى القول إنه كان مؤمناً بقيمتها المسرحية وصلاحيتها للنشر.

٤) واختيار شوقي هذه الفترة التاريخية الأندلسية موضوعاً لمسرحيته. يعكس دقة فهم شوقي لمأساة العرب في الأندلس: ليس سقوط الدولة العربية على يد الإسبان النصارى فقط، ولكن أيضاً على يد العاهل المسلم ـ يوسف بن تاشفين ـ الذي جاء لنصرة المعتمد بن عباد.

وحياة المعتمد بن عبَّاد نفسها كانت مسرحية في حد ذاتها، بدون أن يتناولها[١٢] مسرحي . فهي مهيأة لكاتب مسرحي يجمع أطرافها ولكن شوقي لم يحسن تناولها كل الاحسان، فقد أتلفها ـ أو كاد ـ بالعقد الجانبية وبالخاتمة التي أدنت المأساة من الملهاة[١٣]. ومع ذلك ففي المسرحية مشاهد جميلة ومؤثرة، على ما فيها أيضاً من التفكك. ونثرها جميل ـ وجدير بالذكر أنه مرسل. ولعل عذر شوقي أنه تناول

---

= عنه «أنه لا يحسن سوى الشعر الغنائي» غير صحيح. انظر كتابه المذكور سابقاً، ص ٢٦١، ولعل «أميرة الأندلس» كان يتخللها بعض الشعر الغنائي في صيغتها الأصلية ولكن شوقي أسقطه بعد النقد الذي وجه إليه.

(١٢) وهكذا فهمها علي الجارم في «شاعر ملك» وهي متماسكة أكثر من مسرحية شوقي وأقرب إلى التاريخ. وهو على كل حال مدين لشوقي بإثارة خاطره الأدبي والتاريخي لاعادة كتابة المسرحية.

(١٣) انظر على سبيل المثال نقد شوقي ضيف في كتابه المذكور سابقاً، ص ٢٦٨ ـ ٢٧٤.

تنقيحها وهو يؤلف مسرحيتين في نفس الوقت[١٤]. كما أن محاولاته إدخال اللون المحلي والذاتي ـ شأنه في بقية رواياته ـ قد تكون أخلّت بالبناء والحركة المسرحية كما يمكن أن يلمح من بعض مواد التحليل التالي.

٥) اللون المحلي في المسرحية معكوس في أمرين:

أ) تأتلف «أميرة الأندلس» مع «قمبيز» و«مصرع كليوبترا» و«عنترة»، في أنها مسرحيات احتلال: الأولى والثانية لمصر زمن الفرس والرومان، والثالثة لجزيرة العرب والهلال الخصيب قبيل البعثة على يد الروم والفرس. وكذلك «أميرة الأندلس» تمثل احتلال الأندلس العربية أولاً على يد الإسبان ثم على يد المرابطين من المغرب. إذن كان للمسرحية رسالة سياسية كما كان لأولئك المسرحيات. وهذه الرسالة كانت تُؤدِّي إلى شيء من المشاركة الوجدانية بين الجمهور المصري المشاهد للمسرحية في تلك الفترة وابطال المسرحية. ولعل بها أصداء للاحتلال الانجليزي، ليس كما كان في العشرينيات فقط، ولكن في سنة ١٨٨٢ سنة الثورة العرابية وحدوث هذا الاحتلال، واستنجاد توفيق بالانجليز واحتلالهم لبلاده كما استنجد المعتمد فكان المُسْتَنجد به يوسف بن تاشفين، هو المحتل. هذا هو موقف شاعر القصر السابق والثائر على الاحتلال.

ب) ولعل حياة المعتمد وانتقالها من نعيم أشبيلية إلى بؤس أغمات ذكَره بحياة بطله اسماعيل وانتقاله من نعيم القاهرة إلى بؤس نابلي في ايطاليا حيث كان منفياً[١٥]. وشوقي كان مفتوناً باسماعيل نظم فيه

---

(١٤) انظر «اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» ص ١٠٣.

(١٥) انظر «الشوقيات» ٤/٤٤.

وفي مجده العسكري والحضاري. شعراً جميلاً. وهو القائل: «أأخـون اسماعيل في ابنائه». وكذلك كان عباس حلمي أيضاً ـ كاسمـاعيل ـ منفياً من بلده إلى استانبول ثم إلى فينا.

ج) جعل شوقي الشخصية المحورية في المسرحية امرأة لا رجلاً، بثينة وليس المعتمد[١٦]. ولعله عنـدما فعـل ذلك كـان يُرجِّـع صدى تطور الحركة النسائيــة في مصر لعهده في العشرينيات، فبثينـة تظهـر كسيدة عربية، مسلمة في مشاهد الرواية المختلفة، صوَّرها شوقي كما صوَّر عبلة المتحررة في «عنترة» وكما صوَّر آمال في «علي بك الكبـير». وكأنها في المسرحية تنطق بلسان المرأة المصرية الناهضة في العشرينيات عندما ترد على القاضي ابن أدهم وتنكر عليه أن يخطبها لسيد بن أبي بكر وأن تكون رابعة زوجاته والمدللة بينهن[١٧].

٦) والعنصر الشوقي الذاتي في «أميرة الأندلس» يتمثل فيما يلي:

أ) تجذبه حياة المعتمد بن عبـاد، لأن الشاعـر المنفي في الأندلس كان في فترة تفكك نفساني يحن إلى حيـاته السعيـدة المترفـة في البلاط والقصور[١٨]. إذن هو يختار حياة ملك وبلاط ويُكثر من ذكر القصور الأندلسية في الرواية كأنها تذكره بالقصور العلوية الكثيـرة في القاهـرة والتي كان يتردد عليها من قصر القبة إلى عابدين وغيـرها. ثم كـانت هناك صلة أخرى تصل الشاعر بالملك. كلاهما كـان منفياً عن بلده، فالشاعر في برشلونة والملك في أغمات وأسرته معه وحولـه، وكلاهمـا

---

(١٦) لسنا نعرف عنوان المسرحية عندما كتبها في إسبانيا ولعلهـا لم تكن «أميرة الأنـدلس» ولكن شوقي غير العنوان بعد رجوعه من المنفى.

(١٧) «أميرة الأندلس» ص ٢٣.

(١٨) فهو يذكر «الدمشق والرصافة» في قرطبة ص ٧، «والبديع» في إشبيلية ص ٩، و«السوسان» في قرطبة ص ١٥/ ٢٦ «والزاهي والتاج والبديع والمؤنس» ص ٢٦.

شاعر، ولعل ضيق نفسه والحلكة التي كانت تحيط به في هذا البلد الغريب جعلته يعطية خاتمة سعيدة بدل أن يصعد العنصر المأساوي فيها وكأنه يريد أن يعكس ما يجب أن تكون عليه الحياة لا ما هي عليه.

ب) وتظهر شخصية شوقي ممثلة بابن حيّون والذي يمكن أن يكون ممثلاً لابن زيدون[19]، الناصح للمعتمد[20]. ونحن نميل إلى الظن أن هذا هو شوقي في المسرحية فهو كشوقي العاشق الأديب[21]. وهو ينصح المعتمد ابن عباد ضد يوسف بن تاشفين[22]. وهكذا كان شوقي لعباس حلمي شاعراً له ونصيحاً سياسياً. ولعل هذا سر اختياره النثر على النظم في هذه المسرحية. لقد أراد شوقي أن يقدم نفسه ليس كشاعر القصر ولكن ككاتب القصر ومستشاره السياسي، وكان كذلك والنثر أليق به ككاتب من الشعر.

## عنترة

مسرحية عنترة[1] من آخر ما نظم شوقي، وقد نشرت بعد موته،

---

(١٩) يلاحظ الدكتور شوقي ضيف أنه لم يُسَمِّ حاشية المعتمد بأسمائهم الحقيقية، انظر كتابه السابق الذكر ص ٢٦٩.

(٢٠) راجَع حاشية رقم (١٠) عن إقصاء ابن زيدون من المسرحية.

(٢١) «أميرة الأندلس» ص ١٠٧ ـ ١٠٨. لم يكن لدى شوقي تعصب ضد المغاربة فهو رجل سمح كريم الطبع ولكنه انكر على ابن تاشفين أن يغدر بمن استجار به. انظر «الشوقيات المجهولة» ١٦٣/١ ـ ١٦٨ عن حرص شوقي وقلقه على مستقبل المغرب، وكذلك قصيدة «الأندلس الجديدة» فهو حفي به وبأهله كجزء من دار الإسلام. وانظر أيضاً ما أورده الدكتور محمود علي مكي عن كوديرا وتغييره صورة المرابطين في التاريخ وعدم اتصال شوقي به في مقاله «الأندلس في شعر شوقي ونثره»، «فصول»، أكتوبر ـ ديسمبر/١٩٨٢، ص ٢١٥/ ٢٣٠.

(٢٢) «أميرة الأندلس» ص ٧٨ ـ ٧٩.

(١) اعتمدنا طبعة عنترة المصورة التي نشرتها المكتبة التجارية الكبرى (د. ت).

وهي ثانية المسرحيات العربية الشعرية بعد «مجنون ليلى» ولعلها لهذا السبب لم تنل حظاً موفوراً من عناية النقاد(٢)، كما نالت غيرها أمثال «مصرع كليوبترا» و «مجنون ليلى».

وهناك نقد سليم ومفصَّل بعض التفصيل في كتاب الدكتور شوقي ضيف «شوقي شاعر العصر الحديث» تعرض فيه المؤلف لمواطن القوة في المسرحية، وأشار إلى بنائها التمثيلي المحكم، وسيطرة شوقي على عنصر الفكاهة، وإلى ضرب المثل والحكمة. ووضوح التيار الخلقي، وتفوقها على «علي بك الكبير»، و«قمبيز» من حيث الشعر الخالص، وإلى عودة التيار الغنائي عند شوقي إلى التدفق. كما أنه أخذ على شوقي بعض المآخذ منها تكرار المناظر التي تجمع بين عنترة وعبلة، واللقاءات غير الطبيعية بين شباب البادية وشاباتها، كاختلاط صخر بفتيات الحي، واستعمال الطرح بدل الخمر، وفي قتل رستم وهو من رجال القرن الأول الهجري، والإشارة إلى الغساسنة مرة بدل المناذرة، ثم أكد المؤلف أن أهمية هذه المآخذ هامشية لا تخل ببناء عنترة المسرحي.

ونحن مع الدكتور شوقي ضيف في تقويمه العام للمسرحية. ولنا الملاحظات التالية التي تضيف إلى ما كتب عنها وتطور أو تفصل ما أجمل فيها. وتدور هذه الملاحظات حول ثلاثة مواضع رئيسية: أ ـ الأحداث والحبكة، ب ـ الشخصيات، ج ـ رسالة المسرحية.

---

(٢) انظر كتاب محمود حامد شوكت «المسرحية في شعر شوقي» ص ١١٣ ـ ١٢٢، محمد مندور «مسرحيات شوقي» ص ٩٥ ـ ٩٧، شوقي ضيف «شوقي شاعر العصر الحديث» ٢٤٩ ـ ٢٦١، صلاح عبد الصبور «المجلة» ديسمبر/١٩٦٨، ص ٥٩، وأخيراً ما ظهر في مجلة الثقافة عدد ١٠٩/أكتوبر/١٩٨٢، وبها تحليل منظَّم عن المحاور الثلاثة التي تدور عليها المسرحية: العاطفي والاجتماعي والسياسي.

ـ أ ـ

اعتمد شوقي في جميع العناصر التاريخية لمسرحية «عنترة» على «الأغاني» و«ديوان عنترة» ولكن ما من شك في أن «سيرة عنترة» كانت مصدراً غاية في الأهمية لشوقي. وهي مفتاح مهم لفهم التغييرات الكثيرة التي أحدثها شوقي في حبكة المسرحية وفي تصوير شخصياتها وهو أمر لم يلتفت له نقاد هذه المسرحية. أخذ شوقي من هذه المصادر أشياء وترك أشياء ثم عدل وأضاف من عنده أشياء أخرى لها مساس بأركان المسرحية الأساسية:

أهمل شوقي من التاريخ حرب داحس والغبراء، وهي من أشهر حروب العرب في الجاهلية بين عبس وذبيان[٣]، وترك الإشارة إلى ذبيان بالكلية وهي القبيلة التي قرن اسمها بعبس زمن عنترة، واستبدل بها عامراً ـ قبيلة المجنون. وأهمل من «السيرة» الأخبار الأسطورية والخرافية التي جعلت من عنترة بطلاً عاش خمسمائة سنة بعضها في الجاهلية وأكثرها في الإسلام وجعلته حامياً للإسلام ضد أعدائه في حوض المتوسط حتى في الحبشة، وقصر حياته على العصر الجاهلي. فعنترة عند شوقي هو عنترة الجاهلية. واستبقى شوقي من «السيرة الأسطورية» والديوان المنسوب إليه دور عنترة في الحروب التي قامت بينه وبين المناذرة والفرس[٤].

والتعديل المهم بل التغيير الذي أحدثه شوقي في بناء الحبكة هو

(٣) وكان غرضه هنا نسيان كل ما يوحي بالعصبية القبلية والتركيز على العدو الخارجي ممثلاً في الفرس، وبراعة شوقي في الاستبقاء الايحائي تتمثل في الاسم «داحس» الذي استعمله كاسم لرفيق عنترة وليس كاسم للحصان المشهور في تلك الحرب.

(٤) وتشير السيرة إلى حربه مع الحارث الوهاب الغساني كما أن الديوان يوحي بأنه حارب الفرس واللخميين: راجع «شعراء النصرانية» بيروت، ١٩٢٠، ١/٨٤٦ ـ ٨٤٨/٧٤٧ ـ ٨٥٠.

أنه جعل أعمال عنترة الحربية تتركز ليس ضد الغساسنة وفي حوض البحر الأبيض المتوسط كما في «السيرة» ولكن ضد الفرس وعملائهم، المناذرة اللخميين. وهذا الاختيار للأحداث وإدارتها حول محور سياسي وعسكري كبير يعكس فهماً شوقياً لمتطلبات الفن المسرحي في تنشيط الأحداث، وترك التفاصيل الكثيرة، وتركيزها حول محور واحد، وربطها بالمشهد العربي المعاصر.

- ب -

وعكس غيرها من المسرحيات هناك شخصيتان رئيسيتان في المسرحية هما: عنترة وعبلة:

عنترة: أعطى شوقي بعداً جديداً لشخصية عنترة لم يعرفه التاريخ، فقد نقله من شخصية عسكرية تتحرك في مدار قبلي ضيق وفي مدار أيام العرب إلى شخصية أوسع مَداراً. يصبح البطلُ الجاهلي الذراع العسكري القوي الذي يقود العرب ضد الفرس وضد حلفائهم اللخميين. وبدل صراعاته المختلفة مع خصومه العرب في الجزيرة، يصارع في المسرحية رستم القائد الفارسي الشهير في معركة القادسية، ممثلاً للعدو الأجنبي ـ الفرس ـ، وكان شوقي بارعاً في إحداث هذا التغيير «فالسيرة» تشير إلى صراعه مع شخصيات عربية اشتركت في حروب العرب والإسلام مع الفرس: أمثال هانىء بن مسعود بطل يوم ذي قار، وعمرو بن معد يكرب. ولكن شوقي ينقل صراع عنترة من هذه الشخصيات العربية إلى الفارسي رستم. ولم يركب شوقي شططاً عندما فعل ذلك «فالسيرة» تقرنه بهانىء وعمرو بن معد يكرب أبطال القرن السابع الميلادي ومعاصري رستم، والذي فعله شوقي هو أنه نقل رستم من القرن السابع الميلادي إلى السادس

وجعله عدو العرب، ومنازل عنترة لغرض مهم سوف يبين عند الكلام عن رسالة المسرحية. ولما كان اسم رستم مألوفاً عند القارىء العربي الذي يذكره من قراءته للمؤرخين الذين وصفوا معركة القادسية، لم يكن من الصعب استعمال هذا الاسم الموحي كرمز[٥] لقائد الأعداء ـ الفرس ـ ومنازل عنترة، كما صار «كسرى» رمزاً لملوك الفرس.

وهذا الاسم رستم، كان يوحي بقوة للقارىء بنصر العرب العظيم في القادسية بعد أقل من نصف قرن أو ما يشبه من زمان عنترة، وكأن المسرحية تمهد لذلك اليوم كما مهد يوم ذي قار الجاهلي للقادسية المعركة الإسلامية الكبيرة. إذن لم يكن زمان عنترة والمسرحية بعيدين عن الانتفاضتين العربيتين القويتين ـ ذي قار والقادسية ـ والقارىء يذكر هذا بتداعي المعاني وأسماء الوقائع والأماكن.

وقد طور شوقي شخصية عنترة وأظهر الصراعين اللذين خاض عنترة غماريهما: الأول كان صراعاً بينه وبين والده: شداد، ليفوز بحريته وينعتق من عبوديته، والثاني ليفوز بحب عبلة وبيدها والصراع هنا مع عمه مالك. وخروج عنترة ظافراً من هذين الصراعين كان رهناً بشجاعته فهي المفتاح لظفره، وحول هذه الشجاعة تدور بقية الأخلاق العربية التي تختصرها كلمة المروءة.

---

(٥) وقد أحسن شوقي عندما اختار رستم كرمز للعدو الفارسي لأنَّ له أهمية رمزية كبيرة فهو يمثل فارس المقهورة على يد العرب. وتوظيف رستم على هذا الشكل في المسرحية كان خيراً من جعل خصوم عنترة نكرات جاهلية لم يسمع أحد بهم إلا من تعمق دراسة أيام العرب ودراسة الديوان أمثال ابني ضمضم اللذين يقول فيهما عنترة:

ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر    للحرب دائرة على ابني ضمضم

وقـد أفلح شوقي في تصـوير شخصيـة عنترة المعـروفة للقـارىء العربي ثم أبرزها بقوة عندما جعلها موضع اعجاب النســاء والرجـال وقلما تجتمـع الفئتان في إعجـابهما بشخصيـة واحـدة لاختـلاف زوايـا الرؤية. كما أنه قَوَّى تصويره لهذا الشخصية عندما جعل غريميه في حب عبلة: صخراً وضرغاماً ـ يلقيان السلاح ويعترفان لعنترة، فيبدو عنترة فارس الصحراء العربية غير مدافع وبطلها الذي لا يقاوم. وفروسيـة عنترة في الحربِ ومروءته في السلم يضفيان على المسرحية لوناً ملحمياً قوياً يضاف إلى ألوانها القوية الأخرى.

ومما يزين هذه الفروسية أن عنترة كان أيضاً شاعراً[٦]. وقد فسر الدكتور شوقي ضيف عودة الغنـائية إلى هـذه المسرحيـة بكون عنتـرة شاعراً، ولأنَّ شوقي كان يبدع في ميدان المعارضة. ونضيف هنا أمراً آخر، وهو أن عنتـرة كان عـاشقاً أيضـاً. فشخصية البـطل المسرحي العاطفية، كانت تملي على شوقي ضـرورة إعادة ادخـال الغنائيـات في المسرحية. ولما كان حب عنترة لعبلة هو المحور الأساسي في المســرحية كانت هذه الغنائيات مستحسنة ومناسبة ولا تُخِلُّ ببناء المسرحية.

عبلة: وكذلك أحدث شوقي تغييراً في شخصية عبلة، فبعدما كانت ـ كما يعرفها التاريخ الأدبي ـ فتاة عبسية تحتقر عنترة وتعزف عن اهتمامه بها، اكتسبت شخصيتها بعـدين جديـدين: أولاً: تصبح عبلة سيـدة راجحـة الفهم تزن الـرجال بميـزان أخلاقي صـارم[٧]، فهي تعجب بمـروءتهم قبل أن تعجب بشكلهم وبصبـاحتهم، الأمر الـذي يجعلها تحب عنترة محبة تنسيها النظرة إليه كرجـل أسود اللون من أصـل غير

(٦) وعنترة نفسه أطال الغناء والغزل في معلقته حيث يقع في ثلاثة وثلاثين بيتا من المعلقة.

(٧) ولعل في هذا رسالة اجتماعية أحبها شوقي أن تصل إلى نساء مجتمعه.

عربي، وثانياً: لا يقل عن ذلك أهمية، بروز عبلة كسيدة تؤمن بتوحيد القبائل العربية في الجزيرة والقضاء على العصبية القبلية وما تَجُرُّه من نزاع وحروب أهلية كتهيئة لمنازلة العدو الخارجي وهو الفرس[٨]، وهذان الجانبان من شخصية عبلة يفسران طبيعة الصراعين اللذين خاضتهما عبلة في المسرحية، الأول صراعها الاجتماعي مع والدها مالك في سبيل حبها لعنترة، والثاني صراعها السياسي مع ممثلي القبائل المناوئة لتوحيد العرب ضد العدو الأجنبي.

وهذا البعد الجديد غير المألوف لشخصية عربية جاهلية يثير سؤالاً طبيعياً. من كانت المرأة التي صور شوقي على مثالها شخصية عبلة القومية العربية؟ لعل هذا المثال كان واحداً من الأمثلة الثلاثة التالية أو مزيجاً منها:

١) كان شوقي معجباً بالمرأة التركية، وقد أفرد لإحدى بطلاتهم - زينب - مقطعين في بائيته الرائعة - صدى الحرب - وفيهما يجلو المرأة التركية الجديدة تحمل السلاح وتدافع عن بلدها وقومها ضد المغير[٩].

٢) ولعله كان أيضاً يعكس ظهور المرأة المصرية في هذه الفترة ظهوراً قوياً بعدما شاركت في ثورة ١٩١٩ واشتركت في المظاهرات ضد الدولة المحتلة والتي حيَّاها شوقي في شعره القصائدي[١٠]. وكانت هدى شعراوي تمثل هذا التيار القوي للحركة النسائية في

(٨) وتُمثِّل مسرحيةُ «عنترة» أزورارَ شوقي عن الفرس كما أزورَّ عنهم في «قمبيز» وكذلك كان مزوراً عنهم في الإسلام لسنِّيَّته وتشيعهم.

(٩) وزينب مثل عبلة تحمَل الخنجر وتقتل، انظر المقطعين في «الشوقيات» ١/١٨٩٨، الأول سبعة أبيات تبدأ «تُحذِّرني من قومها الترك زينب»، ص ٢١٢، والثاني خمسة عشر بيتاً تبدأ «وما راعني الآ لواءٌ مخضب»، ص ٢١٤.

(١٠) كما في «قم حي هذه النيرات»، «الشوقيات» ١/١٠٢.

العشرينيات، وكان زوجها علي شعراوي أمين حزب الوفد ومرافق سعد في رحلته للمطالبة بحقوق مصر.

٣) وعلى إمكانية تأثر شوقي بهذين المثالين من المرأة المصرية والمرأة التركية في تصويره شخصية عبلة، إلا أن الأرجح أنه تأثر في هذا التصوير بالبطلة الفرنسية المشهورة جان دارك[١١]، وهي بطلة تعرفها كل فرنسا ويعرفها العالم الغربي، وتأثر شوقي بها كان طبيعياً. فقد درس في فرنسا، وكانت جان دارك إلى ذلك عدوة انجلترا ـ الدولة المحتلة لمصر، وكانت محتلة لفرنسا أو قسماً منها زمن جان دارك ـ ويتأكد هذا من بيت في قصيدة شوقي في النحل حيث يقول:

كأنها (جان دارك) في كتيبة معسكرة[١٢]

كما أنه يذكر المرأة التركية في بيت سابق لهذا البيت:

كأنها تركية قد رابطت بأنقره

إذن هكذا طور شوقي الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية وأكسبهما ابعاداً جديدة، ويلاحظ أن هناك تكافؤاً بينهما. فكلتا الشخصيتين كبيرة وأكبر من الحياة وهما متكاملتان: تكمّل أنوثةُ عبلة

(١١) اشار الدكتور شوقي ضيف اشارة خفيفة إلى جاندارك في كتابه «شوقي»، ص ٢٥٢/٢٥٣ في قوله عن تحول عبلة «إلى ما يشبه جان دارك» ونحن نعتقد أن الأثر كان أقوى من ذلك وأن جاندارك كانت ملهمة شوقي الأولى في شخصية عبلة الجديدة.

(١٢) «الشوقيات» ١٤٧/١، وكذلك يذكر جاندارك في قصيدته في «الأزهر» (تحقيق أحمد محمد الحوفي) حيث يقول:

ولدت قضيتها على محرابه ... وحبت به طفلاً وشبّت معصرا

وتقدمت تزجي الصفوف كأنها ... جاندارك في يدها اللواء مظفرا

ويُضاف إلى هذا عن جاندارك ما قاله دريني خشبة في مقاله «فوق جبال الأولمب» في «الكتاب» أكتوبر/١٩٤٧، ص ١٦٣٥ من أن سارة برنارد مثلت رواية «جاندارك» لـ «جول باربيير» سنة ١٨٩٠ في باريس.

رجولةَ عنترة ومروءته .

- ج -

واهتمام شوقي بهذا العصر الجاهلي يثير التساؤل، ماذا بدا للشاعر الذي كان شاعر الإسلام ودار الإسلام والذي كانت مثله ونماذجه كلها إسلامية، ماذا بدا له حتى يرجع إلى الماضي الجاهلي البعيد، في فترة كان يكتب المسرحية تلو الأخرى في التاريخ المصري أو التاريخ الإسلامي، هذا فضلاً عن أنه قليل الاعتناء أو عديمه بالشعر الجاهلي شأنه في ذلك شأن استاذيه المرصفي، والبارودي؟

اختيار شوقي لهذا العصر وهاتين الشخصيتين منوط بالتطور في عالم شوقي الذي شهدته هذه الفترة، وأهمه التجاوب الوثيق بين شوقي والحركات الوطنية والقومية في العالم العربي ـ وتعبيره الشعري لهذا التجاوب. بدأ شوقي في هذا التجاوب بانذاره عشيرته الأقربين في مصر عندما نظم «مصرع كليوبترا»، كعكس للتيار القومي القوي ضد الاحتلال والمستعمر، ولكن كان هناك بقية العالم العربي في آسيا ـ في الهلال الخصيب والجزيرة ـ الذي كان تحت نير ليس بقديم كما كانت الحال في مصر منذ سنة ١٨٨٢ ، ولكنه صار قائماً بعد الحرب العالمية الأولى ومعاهدة فرساي، وصادف هذا تعرف شوقي بعد عودته من المنفى ونظمه روائع قصائِده في دمشق وسوريا. إذن أراد شوقي أن يُحَيِّيَ هذا العالم العربي الآسيوي ويحضه على الاستقلال بمسرحية ترمز إليه. فالتمس فترة تاريخية كان فيها وضع العرب السياسي مشبهاً لما كان هذا الوضع عليه بعد الحرب العالمية الأولى في الجزيرة والهلال الخصيب، ولم ير أنسب من العصر الجاهلي[١٣]، الذي جهز له الإطار التاريخي

(١٣) كانت فترة الحروب الصليبية اقل مناسبة من العصر الجاهلي لأن العراق لم تكن في قبضة الصليبيين.

الواسع، عندما كان الهلال الخصيب مقسماً بين الروم والفرس وكذلك كانت الجزيرة مليئة بمناطق النفوذ الأجنبية، وهكذا كانت الحال بعد الحرب العالمية الأولى حين تقسمت هذه المنطقة انجلترا وفرنسا. وقد توفق شوقي في اختيار هذه الفترة الجاهلية المتأخرة، ولعله قدَّر أنها تقع موقع قبول عند القارىء والمشاهد على صعيد الاحتمال التاريخي. فبعد نصف قرن أو ما يشبه من عهد عنترة كانت البعثة وتلتها الفتوح ومعركة القادسية التي ازاحت النير الأجنبي. وقبلها بثلاثة عقود مَهَّد يوم ذي قار للقادسية الذي ينسب إلى الرسول قوله فيه: «هذا أول يوم انتصر به عربي على عجمي وبي نصروا».

إذن كانت التغييرات التي قام بها شوقي في الأحداث التاريخية مقبولة وكذلك كانت إدارته لهذه الأحداث في إطار زمني اطرافه قريبة من بعضها البعض وبينها ترابطات تاريخية، وقد أفلح شوقي في توظيف المصادر العربية لخدمة المسرحية وفي توظيف المسرحية لخدمة الرسالة التي أراد أن يذيعها إلى العالم العربي الآسيوي.

ويمكن تلخيص رسالة المسرحية بعد قرنها بتناول الشخصيات الجديد كما يأتي:

أولاً: رسالة يشترك فيها عنترة مع عبلة (فكر عبلة وساعد عنترة) وهي توحيد الصفوف وطرد المحتل من الجزيرة والهلال ـ وفي هذا تُكمِّل المسرحية دمشقيات شوقي في شعره القصائدي.

ثانياً: رسالة تختص بها عبلة وهي رسالة شوقي إلى المرأة العربية أن تتحرر وتشترك في أعمال الرجال السياسية. ومن هذه الزاوية تؤلف مسرحية «عنترة» آخر رسائل شوقي إلى المرأة العربية الجديدة وهي رسائل كان قد أذاعها في آثاره العربية الحديثة.

ـ د ـ

وتبقى الإجابة على سؤال أخير وهو: لماذا اختار شوقي عنترة من بين شخصيات العصر الجاهلي ليكون أداة لهذه الرسالة القومية الوطنية، وبطلاً لآخر مسرحياته الشعرية؟.

لم يكن هناك أشهر من عنترة في الوعي العربي الإسلامي فهو الشخصية الجاهلية الوحيدة التي عاشت كبيرة بل ومُكَبَّرة في «سيرة عنترة» التي جعلت منه ليس بطلاً قبلياً عبسياً ولكن بطلاً قومياً يدافع عن العرب والإسلام(١٤).

ولا شك أن هناك عاملاً آخر دفع شوقي إلى اختيار عنترة، ألا وهو كونه شاعراً. وشوقي يتحدى أسلافه من الشعراء حتى في مسرحياته، وكان قد فعل ذلك في مسرحية سابقة ـ «مجنون ليلى». ولعل جاهلية عنترة زيَّنت هذا الاختيار، ومعه المعارضة الشعرية، فشوقي عارض كثيراً من شعراء العصر الإسلامي ولعله أراد لمعارضته أن تتسم بالشمول فأضاف إليها العصر الجاهلي، ولعل الذي زاد في اهتمامه بعنترة كون هذا لم يكن شاعراً جاهلياً فحسب، بل كان أيضاً شاعراً من شعراء المعلقات التي تذهب الرواية إلى أنها علقت على أستار الكعبة(١٥)، وشوقي كان واعياً لهذا فهو يشير إليه في بيت في المسرحية.

---

(١٤) ويشبه أن يكون شوقي ذكر إعجاب أحد الفرنسيين الذين فُتِن بهم وهو لامارتين بعنترة. ووعي شوقي لم يكن خالياً من عنترة قبل كتابة المسرحية فقد ذكره في «أميرة الأندلس» ص٦٩. وكذلك يرد ذكره في مرثاته لعمر المختار سنة ١٩٣١ ويشير إليه «بالفلحاء» الشوقيات ٧١٨/٣

(١٥) وجدير بالذكر أن شوقي لم يفلح في التفوق على عنترة في هذه المسرحية كما تفوق على المجنون في «مجنون ليلى». وفي سياق المعارضة هذا يمكن القول إن شوقي ربما نظر إلى «عطيل» بطل شكسبير الأسود، الذي كان به دم بربري عندما صور شخصية عنترة وكان صديقه خليل مطران قد ترجمها الى العربية.

من العصبة المسطور في البيت شعرهم    قصائدهم أستارُهُ والوصائل[16]

وأخيراً يمكن أن يقال في إنجاز شوقي في نظمه هذه المسرحية أنه أعاد إلى عنترة مكانته في كنف الأدب الرفيع، لقد كان عنترة في وعي القارىء العربي أحد أصحاب تلك المجموعة الفريدة من القصائد الموسومة «بالمعلقات السبع» فهو من الفئة القليلة التي كانت الفئة القليلة تدرسه. ثم هوت هذه المكانة، وصار عنترة موضوعاً ليس في دراسة لهذه القصائد والنماذج الشعرية العالية، بل في «سيرة عنترة» التي هبطت به إلى مستوى الأدب الشعبي الذي كان له سوق في المقاهي ومنها مقاهي القاهرة. وهكذا بقيت السيرة على هذا المستوى حتى جاء شوقي فرفعها من الحارة والمقهى إلى خشبة المسرح العالية وصيرها أدباً رفيعاً.

## الست هدى

- أ -

هذه هي الملهاة التي كتبها شوقي قبل مماته بقليل ونشرت بعد وفاته[1]:

وبعد نشر «الشوقيات المجهولة» تبين أن شوقي كان قد كتب ملهاة أخرى تدعى «البخيلة» ويقول عنها الدكتور محمد صبري «بدأ كتابتها شوقي في سنة ١٩٠٧ أو بعد ذلك بقليل ثم حاول اتمامها وبناءَها من جديد في أواخر حياته»[2]. ويبدو أن محمد صبري أخذ

(١٦) «عنترة» ص٥٨.

(١) المسرحية نادرة الوجود وقد نشرتها مؤخراً سنة ١٩٨٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب فيما نشرت من مسرحيات شوقي.

(٢) أنظر «الشوقيات المجهولة» ٢/ ٢٤٨.

هذا عن سعد عبده الذي كان يعمل مع شوقي في أخريات حياته على اخراج مسرحياته. والملهاة لم تعجب محمد صبري فهو يقول: «لا نرى بصيص العبقرية إلا في فقرات معدودات وهي ككل أثر لشوقي يجب الحرص عليه لأنه يكشف لنا عن شخصيته المتعددة ومكامن القوة والضعف فيها. وقد تفضل علينا الدكتور الأديب سعد عبده فأعارنا «مخطوطة البخيلة» فاخترنا منها الفصل الأول جميعه وقطعتين من الفصول الأخرى»[٣].

وددنا لو أن الدكتور صبري أثبت نص «البخيلة» بكامله ليتيسر للناقد الحكم على هذه الملهاة. ومهما يكن من أمر فنحن مدينون له بهذه المعلومات القيمة عن «البخيلة» لأنها تكشف الستار عن اهتمام شوقي بكتابة الملهاة في العقد الأول من القرن العشرين فهي معلم مهم من مسار شوقي الشعري يوحي بأن شوقي لم يكن عصفوراً في قفص عباس حلمي الذهبي، فقد استمر ينظم في ذلك الجنس الأدبي الذي أعرض عنه الخديوي توفيق ولكن بدون أن يذيع ما كان ينظم.

وفي سياق هذا الحديث عن «الست هدى» تتخذ «البخيلة» أهمية جديدة وهي أنها كانت أولى محاولات شوقي كتابة الملهاة وأنها كانت تجربة مفيدة في محاولته تناول شق الفن المسرحي الآخر - وهو الملهاة. فتظهر «البخيلة» تمهيداً[٤] لنظم رائعته الملهاوية «الست هدى» في أخريات عمره. وفي ظل هذه الخلفية التي كشفها لنا تأليف رواية «البخيلة» قبل «الست هدى» تجدر الإشارة إلى بعض جوانب هذه الملهاة:

---

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٨ - ٢٦١.

(٤) كما كانت مأساة «علي بك الكبير» لها أهميتها وفائدتها في تهيئة شوقي لنظم رائعته المأساوية «مصرع كليوبترا».

١) «البخيلة» مُشبهة «للست هدى» في أنها ملهاة تستلهم الواقع والحاضر المصري القاهري المحلي فهي ليست مسرحية بلاط ولا قصور ولكن مسرحية واقع المجتمع في أحد أحياء القاهرة.

٢) وهي مثل «الست هدى» تعالج مظاهر الأمراض الاجتماعية وتصور شخصيات مألوفة معروفة مثل: السمسار، والأرملة الغنية البخيلة، التي ينتظر أحفادها موتها طمعاً في ثروتها، وكذلك يطلب الرجال يدها لغناها لا لنفسها، ولا يخفى أن بعض هذه العناصر دخلت في تأليف «الست هدى» وأفادت شوقي في إبداع ملهاته الثانية الرائعة[٥].

٣) والملهاة تظهر بوضوح وجلاء معرفة شوقي العميقة والدقيقة بالنفس البشرية والمجتمع القاهري[٦]. وهي توحي بأن الشاعر الذي كان رائد المسرحية الشعرية في تاريخ الأدب العربي كان مؤهلاً للقيام بدور الريادة وهذا التجديد، إذا اجتمع له المعرفة بالنفس البشرية والمجتمع الإنساني، والمقدرة العجيبة على النظم وتطويعه الفصحى للنهوض بالمسرح الشعري.

- ب -

هذه الملهاة[٧] ذروة التيار الفكاهي القوي الذي كان يتدفق في

(٥) ولعله أستلهم الجاحظ في كتابه «البخلاء» عند كتابته هذه المسرحية وكان الجاحظ من المُحَبَّبين إلى شوقي. ولعله أيضاً استوحى رواية موليير الشهيرة «البخيل». راجع قصيدته في موليير في طبعة الإبياري «للشوقيات» ٢/ ٢٨٤ - ٢٨٥ ولا سيما البيت في البخل:

فربما ازددت علماً بالبخيل وان     نشأت تلقاه جداً أو تراه أبا

(٦) حتى في أسرار الطهي وأنواع الطعام الذي يُفصِّل فيه شوقي كعنصر في تصوير شخصية البخيلة «السيدة نظيفة» وخادمها حسني، انظر الحوار الذي أداره بين الاثنين حول هذا الموضوع في «الشوقيات المجهولة» ٢/ ٢٥٨ - ٢٦٠.

(٧) انظر في تقويم «الست هدى» كتاب محمود حامد شوكت «المسرحية في شعر شوقي» ص ١٣٠ - =

وعي شوقي والذي نراه ممثلاً في الحكايات التي أجراها على ألسنة الطير والحيوان وفي المحجوبيات وفي القطع والمشاهد التي تناثرت في مآسيه.

وهي تمثل منعطفاً في تطور شوقي المسرحي. ففضلاً عن كونها ملهاة وليس مأساة كالمسرحيات الست التي سبقتها كانت «الست هدى» مسرحية واقعية معاصرة ليست تاريخية وليست غنائية: وكانت مسرحية شعبية وليست قصرية أو بلاطية شخوصها ملوك وأمراء، فهي تمثل هبوط «شاعر الملوك والأمراء» من القصر إلى الحارة، ولغتها وإن كانت سليمة إلا أنها ليست الفصحى الجزلة التي لجأ إليها شوقي في مآسيه وإنما هي لغة سهلة مشوبة أحياناً ببعض التعابير العامية[٨]. إذن تمثل «الست هدى» ذروة اتصال شوقي بالشعب بعد رجوعه من المنفى، فهي نابعة من حياة الشعب، وموجهة إليه وهي أقرب المسرحيات إلى المجتمع القاهري، تدور حوادثها حوالي سنة ١٨٩٠ في حي الحنفي بالسيدة زينب[٩].

وهي تمثل أيضاً الأوج الذي بلغه تطور شوقي المسرحي، فكل

---

= ١٣٧، وكتاب شوقي ضيف «شوقي شاعر العصر الحديث» ص ٢٧٥ ـ ٢٨٠ وآخر دراسة ظهرت لهذه الملهاة كتبتها منى ميخائيل وهي «الست هدى» تحليل للمضمون الفكري والاجتماعي في «فصول» اكتوبر ـ ديسمبر/١٨٨٢، ص ١٩٥ ـ ١٩٨.

(٨) وهذه تتصل بأغانيه العامية وازجاله في هذه الفترة بعد المنفى.

(٩) فهي أقرب إلى المُشاهد القاهري من «علي بك الكبير» التي تدور حوادثها في القرن الثامن عشر، وليس في القاهرة فقط ولكن في عكا البعيدة وفي الصالحية. ومن الجدير بالذكر أن شوقي عاش في حي الحنفي في السيدة زينب فهل كان شوقي يلتمس جذوره الأولى قبل رقيه إلى القصر؟ ولعل هذا يجيب على سؤال محمد مندور وقد تعجب لتناول شوقي هذا الموضوع، انظر كتابه «مسرحيات شوقي» ص ٤٢. ولم يعش شوقي في حي الحنفي فحسب بل تزوج سيدة ثرية كما ذكر مؤرخوه ولكنه كان شاعر القصر عندما فعل ذلك. فهل كانت «الست هدى» رداً على من أطلق لسانه من حساده في زواجه بسيدة ثرية؟

المآخذ التي عددها النقاد على المسرحيات السابقة تختفي في هذه المسرحية وتبدو أركان المسرحية الأساسية قوية:

١) فالحوار بارع، سهل، نشيط، مشدود الأسر، غير مُطال، ومُدار في أوزان قصيرة وقوافي متعددة تعكس الظروف والأمزجة المختلفة.

٢) وتطوير الشخصيات بالغ الروعة في المسرحية، فقد أفلح شوقي في تصوير أزواج الست هدى العشرة تصويراً رائعاً لا سيما في الفصل الأول حيث تُعْرَضُ هذه الشخصيات ـ ثمانية من أزواج هدى العشرة ـ في وصف لها مدار على لسان الست هدى نفسها. وهذه الصور السريعة البارعة[١٠] للأزواج الثمانية تُقدَّم للمُشاهِد في مقطوعات طويلة نسبياً، وهي المقطوعات الطويلة الوحيدة في الملهاة، وقد أحسن شوقي استعمالها في هذا الفصل وتوظيفها في خدمة أحد أركان المسرحية الرئيسية وهو تصوير الشخصيات فهي لوحات لامعة وسريعة[١١] تعرض لنا فيها الستُ هدى قافلَة الأزواج الذين ماتوا أو طُلِّقوا أمثال: علي المفلس، واليوزباشي قمر، والفقيه العالم الشيخ عبد الصمد، ومهدي المقاول، وتجلو الحركة المسرحية زوجها الحاضر، المحامي عبد المنعم، ثم السيد العجيزي.

وأهم هذه الشخصيات المسرحية هي الست هدى نفسها، المرأة الثرية المزواج وهي تضاف إلى الشخصيات الشوقية الأخرى التي خلقها في مآسيه من رجال ونساء.

---

(١٠) كانت مطولاته المأساوية موضوع نقد لأنها كانت في نظر البعض تسيء إلى الحركة المسرحية، وكذلك إلى الحوار، فيبدو أن شوقي انتبه إلى هذا كلّه في «الست هدى».

(١١) هذه اللوحات تذكر بشخصيّات «أقاصيص كنتربري» المشهورة للشاعر الانجليزي «تشوسر».

«فالست هدى» تُمثِّل الفن المسرحي المحض، وهي مقفرة من الشعر وأثرها في نفس المشاهد يعتمد بالكلية على الأركان المسرحية البحتة[١٢]، ولا شك أن لها نداء واسعاً وعميقاً في نفس الجمهور المشاهد لهذه الأسباب ولأنها أيضاً نابعة من حياة الفئة الكثيرة وموجهة إليه فالشعب يفهم هذا كله ويستجيب ويشارك في وجدانه أبطال الخشبة المسرحية.

ولكن على الرغم من بلوغها أوج الكمال المسرحي[١٣]، تتخلف هذه المسرحية كعمل فني عن المآسي الشوقية، فهذه ـ على الرغم من المآخذ التي عددت عليها ـ تبقى على مستوى أرفع من هذه الملهاة، يزينها الشعر العالي[١٤] المؤتلف مع حركة المأساة وحوارها. ولكن هذا المسرح المأساوي المزين بالشعر الرفيع يبقى نداؤه ضيقاً بالنسبة إلى ملهاة كهذه لأنه يناجي الفئة القليلة من المثقفين ويخاطب الخاصة التي تعنى بالفن الصعب وتستطيع أن تتذوق روائعه.

---

(١٢) ونحن في هذا مع محمد محمود حامد شوكت في تقويمه لهذه الملهاة في كتابه المذكور سابقاً وكذلك في حكمه العادل على شوقي على الصفحة ٤٨ والمؤلف من أنصار المسرح الشعبي الاجتماعي كما يبدو واضحاً من خاتمته لكتابه ص ١٤٢ ومن اشاراته الكثيرة في فصول الكتاب كما في ص ٥٠/٦١/٩٤/٩٦/١١١/١١٣/١١٤/١١٧/١٢٠/١٢٢/١٤١، واشارته لحافظ في معرض موازنة بينه وبين شوقي ص ١١١، وتقويمه «لعنترة» لأن عنترة بطل شعبي وفي هذا كثير من الآراء الصائبة. ومع ذلك فالمؤلف يغلو في نصرته للمسرح الشعبي ضد المسرح الكلاسيكي أو مسرح الملوك والأمراء والزعماء الذي خصه شوقي بعنايته. وفي هذا الغلو شيء من الجور في الحكم على تحرك شوقي في أوساط الملوك والأمراء وأثر هذا على فنه المسرحي. ونحن نذهب ـ ولعل هذا هو مذهب الأغلبية ـ إلى أن «مصرع كليوبترا» و«مجنون ليلى» ـ على بعض العيوب المسرحية ـ عمل فني أروع من «الست هدى» على كمال هذا العمل المسرحي.

(١٣) ويجب ألا يفهم من تأليفه «الست هدى» ومراجعته «للبخيلة» حوالي سنة ١٩٣٢ أنه ترك المسرح التاريخي «فعنترة» تدل على أن الأمر لم يكن كذلك ويزيد هذا يقيناً أن كاتبه أحمد عبد الوهاب يقول عنه إنه بدأ بكتابة مسرحيته محمد علي الكبير قبيل وفاته.

(١٤) الأمر الذي يجعلها تصلح للقراءة وليس للمشاهدة فقط.

# ملحقان

## أ ـ شوقي: إمام المجددين لعصره

لقد تناول فصل سابق شوقي وعصر الإحياء، وقلنا فيه إنه كان رأس شعراء ذلك العصر، وبعد تناول مسرحه الشعري الذي كتبه في سنواته الأخيرة التي تنتمي إلى الفترة التالية من تطور الشعر العربي أي الثلث الأول من القرن العشرين، أصبح من الضروري تناول مكانة شوقي بين شعراء هذه الفترة. وهذه الفترة تلت موت البارودي، وكانت أولى مراحل التجديد الكثيرة التي شهدها الشعر العربي في هذا القرن والتي كان ذروتها الانقلاب الشعري على يد أصحاب مذهب الشعر الحر.

ـ أ ـ

كان من آثار حملة صاحب الديوان على شوقي، اضطراب صورة شوقي كمجدد كبير في الشعر العربي وبلبلة الفكر النقدي العربي مدة طويلة في موضوع التجديد، ومكانة شوقي فيه. واستمر معجمه النقدي يدور على ألسنة نقاد شوقي ـ إمام التقليد والمحاكاة! وقد دللنا على ما في هذه الصفات والنعوت من جور في تقويم رأس شعراء الإحياء الذي كانت شاعريته تتحرك في إطار ملتزم له أبعاد غير أدبية. ونريد في هذا الملحق أن نؤكد أنه كان مجدِّداً ليس في هذه الفترة التي تلت موت البارودي فحسب، ولكن أنه كان إمام المجددين أيضاً لعصره. لقد كان شوقي مخضرماً، عاش شطراً من حياته ـ نصفها ـ في القرن التاسع عشر: عصر البارودي والإحياء، والشطر الآخر في القرن العشرين في الفترة التي تلت رجوع البارودي من المنفى أو

موته[١]. وكان شوقي مجدداً في كلتا الفترتين، ولكنّ تجديده تصاعد في الفترة الثانية بسبب تلك الإضافة الكبيرة التي قدمها للشعر العربي ممثلةً بهذا المسرح الشعري، وعلى هذا الأساس يمكن تقويم أو إعادة تقويم شوقي ـ إمام المجددين على الوجه المختصر التالي:

أولاً: تذكير القارىء بتلك الوثيقة المهمة لشاعرية شوقي ـ مقدمته للشوقيات الأولى التي ظهرت سنة ١٨٩٨ ـ والتي يظهر منها حماسه للتجديد وفهمه لضرورته[٢].

ثانياً: تذكير القارىء بتعدل مسار شوقي الشعري بعد إعراض الخديوي توفيق عن مسرحيته وأن تَعدُّل المسار لا يعني هجر التجديد ولكن يعني الإرجاء وانتظار الفرصة المناسبة لتحقيق الرغبات المُرجأَة.

ثالثاً: تلخيص تجديدات شوقي الكبيرة في المجالات المختلفة التي أزاحت الفصول السابقة النقاب عنها والتي يمكن أن تلخص هنا في هذا السياق الجديد: جَدَّد شوقي في القطاعات الثلاثة[٣] الأساسية

---

(١) فهو المحيي وهو المجدد. وكان شوقي بسبب تعدل مساره الشعري ولأسباب بُسِطَتْ في هذا الكتاب يحيى ويجدد في آن واحد. ولعل هذا هو الذي طمس معالم التجديد في شعره وطبعه بطابع الاحياء فقط، أو ما دعاه صاحب الديوان بالتقليد. وإن كان له رصيد عمودي إحيائي كبير في «شوقيات» سنة ١٨٩٨ فذلك لأنه من مواليد سنة ١٨٦٨ وليس سنة ١٨٨٩، ولكنه كتب أول مسرحية له سنة ١٨٩٢ أيضاً! ويجنح البعض إلى فهم التجديد أنه انقلاب وهو ما لم يرده شوقي، فتجديده كان تجديداً تطورياً تدريجياً متأنياً وليس ثورياً أو انقلابياً وهو القائل في هذا الموضوع:

أن الأراقم لا يطاق لقاؤها وتنال من خلف بأطراف اليد

(٢) وقد حللناها وكذلك التجديد في الأدوار الثلاثة من حياته في هذا الكتاب.

(٣) وقد تآمرت ظروف الطباعة والنشر فأَخْفَتْ مظاهر التجديد الشوقي فلم تطبع بعد أعماله كاملة: مسرحه، قصائده، نثره. فالقارىء والناقد يرى جانباً فقط من إنجازه الضخم ولو طبعت كلها في سلسلة واحدة لأنصْفَ هذا الطبع والنشر الشاعر الكبير وأظهر كل أبعاد إنجازه الشعري.

حسب التقسيم الأرسطوي للشعر: فقد سد إلى حد ما ثغرة الشعر الملحمي في الشعر العربي بنظمه القصائد أو اللوحات الواسعة التي لم يعرفها الشعر العربي قبله. ثم سد الثغرة المسرحيَّة عندما نظم سلسلة المسرحيات الشعرية في السنوات الأخيرة من حياته وبذلك يكون إنجازه جباراً في نفح الشعر العربي بجنسين شعريين جديدين من أجناس الشعر الثلاثة حسب التقسيم الكلاسيكي للشعر. ولا يزال له حق الريادة والقيادة فيهما. كما أنه لم يُغفل التجديد في ثالث هذه الأجناس الشعرية وهو الجنس الذي عرفه الشعر العربي من أقدم أزمانه ـ الغنائي. وقد جدد شوقي كثيراً في هذا القطاع، وفي فصل الشعر القصائدي قمنا بتعداد طويل لسلسلة التجديدات التي قام بها في الشكل والمضمون.

ـ ب ـ

وإمام التجديد لعصره جدير أن يُقوَّم بالنسبة لحركات التجديد التي تلت هذه المرحلة الأولى التي قادها، وهذا التقويم ضروري لفهم مكانة شوقي ولتأريخ حركات التجديد في الشعر العربي الحديث(٤). فالتجديدات التي قام بها شوقي تمثل المرحلة الأولى من سلسلة الحركات التجديدية في الشعر العربي الحديث والتي انتهت بالانقلاب أو الثورة الشعرية التي تمَّت بعد الحرب العالمية الثانية.

١) جماعة الديوان: قد تكون جماعة الديوان وقد لا تكون مدينة لشوقي ولكن الحقيقة الواضحة هو أنهم لاحقون لشوقي زمناً وكذلك تجديداتهم. وأهمية أعضاء هذه الجماعة في تاريخ النقد أكثر بكثير من

---

(٤) ونسقط من هذا مدرسة المهجر: فهذه منطلقها مختلف، وكذلك تطورها وهي خارجة عن دائرة الإشعاع الشوقي.

أهميتها في تاريخ الشعر العربي الذي كانت قاماتهم فيه قصيرة ومتواضعة، لا تقاس بقامة شوقي وكذلك كانت تجديداتهم وتطبيقاتهم لما نظَّروا. وإن كان شوقي أفاد من نقدهم كتأكيدهمْ للوحدة العضوية في القصيدة، تكون هذه الإفادة خير ما قاموا به من نقد لأنه أثمر في غنائيات شوقي الأخيرة لا سيما في مسرحه الشعري. وهذا شعر لا يزال يقرأ وسوف يواصل الناس قراءته ما دامت العربيَّةُ حية، وليس كذلك شعر أصحاب الديوان فشعرهم يعمر مطاوي النسيان(٥) ولعل خير وصف له أنه «شعر النقَّاد» كما وصفوا هم شعر الذين سبقوا المطبوعين أنه «شعر العروضيين».

وعلى هذا الأساس ـ أساس تواضع قامة أصحاب الديوان الشعرية ـ يبدو إنجاز شوقي الصحيح في عالم تجديد الشعر العربي طويلاً وشامخاً بعد أن أخفاه نقد أصحاب الديوان الذين قَدَّموا أنفسهم كأول مدرسة تجديد في الشعر العربي الحديث. ويبدو الأمر أكثر وضوحاً عند رصد الحركة التالية لحركة الديوان وهي جماعة أبوللو ـ وهي حركة أنشط وأكثر عدداً وأقوى شاعرية. ولكن مؤسس هذه الحركة نفسه أحمد زكي أبو شادي لا يعترف لأصحاب الديوان بدين، ولكنه يعترف لخليل مطران(٦)، الأمر الذي يؤكد ما قلناه عن حركة الديوان من أن أهميتها الشعرية كانت محدودة وأن ظل شوقي كان أطول من ظلها وأشد خطراً وأبقى أثراً في ميدان التجديد.

٢) جماعة أبوللو: الجماعة الرومنسية القوية التي أنجزت كثيراً على قصر حياتها، كفئة منظمة. والكلام عنها وعن علاقتها بشوقي

---

(٥) أفلح الدكتور محمد مصطفى بدوي في إنصاف عبد الرحمن شكري من بينهم.

(٦) ولكن هذا كان صديق شوقي وزميله في حركة التجديد كما هو واضح في مقدمة شوقي «للشوقيات» سنة ١٨٩٨.

وأهمية شوقي في حياتها له بعدان:

أ) اختياره رئيساً للجماعة: ولو لم تشعر هذه أن شوقي كان بحق علماً من أعلام التجديد لما اختارته رئيساً[7]، ولكنها فعلت ذلك على علم ودراية لا سيما بعد أن ظهر شوقي في السنوات الخمس الأخيرة مجدداً قوياً، وطلع على العالم الشعري بتجديدات قوية ممثلة في مسرحياته، الأمر الذي ولا بد أقنع جماعة أبوللو أن شوقي لم يكن عمود الإحياء فقط، ولكن إمام المجددين أيضاً.

ب) ويؤيد هذا ولاء عضوين من أهم أعضاء الجماعة لشوقي وهما علي محمود طه وإبراهيم ناجي[8]. وهذا يختلف عن انتخابه رئيساً لأنه قد يشك البعض في هذا أنه كان مجاملة. فهذان كانا من أشد المعجبين بشوقي، وَرَثَوْه مراراً وأعربوا عن إعجابهم به وترسموا خطاه في غنائياتهم. وكان هذا اعترافاً منهم بأن شاعر الإحياء الأول كان أيضاً إمام التجديد. فقد راعتهم تلك الغنائيات الجميلة التي صدرت عن شوقي في أواخر عمره لا سيما في المسرحيات والتي زاد في غنائيتها تلحين محمد عبدالوهاب وغناؤه لها. فيبدو أن هؤلاء شعروا أن شوقي في العقد الأخير من حياته قد طرح القناع عن وجهه وظهر وجدانياً قوياً وكأنه يحقق مطالب النقد الرومنسي الذي وجه ضده. وهكذا كان، فالشاعر العمودي الذي وصم أصحاب الديوان شعره بالتقليد والمحاكاة ووصفوا أنفسهم أنهم هم شعراء

(٧) وكان هذا عدلاً وإنصافاً من أبي شادي الذي كان هاجم شوقي قبل انتخابه رئيساً بسنين، ولكن يبدو أنه شَعَرَ بعد ظهور المسرحيات أن شوقي كان غير ما ظن وأنه خليق برعاية جماعته المجددة.

(٨) وكذلك أبو القاسم الشابي أيضاً: أنظر مقال الدكتور علي الشابي «إطار لدراسة تأثير شوقي في الشعر التونسي في الثلث الأول من القرن العشرين» في «فصول» أكتوبر ـ ديسمبر/١٩٨٢، ص ٢٤١.

الوجدان الصحيح، هو الذي ظهر كشاعر الوجدان الكبير ورئيساً لحركة رومنسية واضحة المعالم ـ وهي جماعة أبوللو.

هذه هي حقائق تاريخ الشعر العربي الحديث في الثلث الأول من القرن العشرين لا سيما في العقد الأخير من حياة شوقي. كان من الواجب إعادة النظر فيها لإظهار مكان شوقي في حركة التجديد لا سيّما بعد سقوط الأقنعة وظهور شوقي شاعراً رومنسياً قوياً ورئيساً لهذه الجماعة الشعرية القوية ـ جماعة أبوللو. وقد استمرت هذه المدرسة قوية إلى الحرب العالمية الثانية حتى بعد انفراط عقد الجماعة في أوائل الثلاثينات. وهذه الجماعة التي ظلت حية كأفراد حتى موت علي محمود طه وإبراهيم ناجي حوالي منتصف القرن الحالي، تؤرخ أبعد مدى زمني لأثر شوقي المباشر أي في المذهب الذي انتمى إليه ـ الوجدانية السافرة ـ لا سيما في أواخر عمره[٩]. وهكذا بقي أثر شوقي قوياً حتى انبلاج فجر جديد للشعر العربي هو فجر الانقلاب الذي أحدثه أصحاب حركة الشعر الحر بعد الحرب العالمية الثانية[١٠]. ولكن قبل هذا الانقلاب ولمدة نصف قرن كان شوقي ـ شعره ومدرسته وظله ـ هو الحقيقة الشامخة في الشعر العربي الحديث، تلك الحقيقة التي تبرر وسم هذا العصر بعصر شوقي.

---

(٩) وغني عن البيان أن أثر شوقي كان أكثر مباشرة في مدرسته الشوقية المعروفة في كل العالم العربي.

(١٠) قد لا يكون الشعر الحر مديناً لشوقي بشيء كما يقول بعض أعلامه. وإن كان طه وادي يجنح إلى القول إن شكل القصيدة المعاصرة زاده شوقي في مسرحياته: راجع كتابه «شوقي: شعره الغنائي والمسرحي» ص ١٣٨ ـ ١٤٢، ولكن بمعنى من المعاني ليس الشعر الحر بعيداً كل البعد عن أثر شوقي في تطور الشعر الجدلي. فكل عناصر الثورة الشعرية كانت ضد البناء الشعري الذي شاده شوقي، والذي كان فيه حجر الزاوية ومهندس أركانه الأساسية.

### ب ـ شوقي والمدارس الشعرية

وقد اختلف النقّـاد في المدرسة الشعرية التي انتمى إليها شوقي. والإجابة على هذا السؤال يؤكد الأبعاد الكثيرة التي انتمت إليها عبقرية شوقي المتعددة الجوانب فقد انتمى إلى أكثر من مذهب واحد(١). شأنه شأن بعض الشعراء الكبار الذين يصعب إلحاقهم بمذهب واحد. وهذا ملخص انتمائه المذهبي:

١) **الكلاسيكية ـ العمودية**: وأول مـذهب واضح المعـالم ينتمي إليه شوقي، رأس شعراء الإحياء هو بطبيعة الحال المذهب الكلاسيكي المحـافظ الذي يمكن أن يـدعى بالعمـودية وإن كـانت عموديتـه هي العمودية الجديدة أو المحدثة.

فشاعر الإحياء الكبير كان شاعر التراث، وهـذه التراثيـة تلحقه بالكلاسيكية/ العمودية التي نظم في إطارها مستلهماً الماضي التراثي. وهذا مجمل للعناصر التراثية في شعر شوقي(٢):

أ) ورث شـوقي شكل القصيـدة العربيـة بكاملهـا ورعى أوزانها وقوافيها ونظم القصيدة والرجز والموشح(٣).

ب)والتفت إلى أغراض الشعر القديم كالمديح والغـزل والرثـاء فنـظم فيها كلهـا عدا الهجـاء والمجون(٤). وهكـذا جاءت القصيـدة الشوقية تُراثيةً في فهم شاعرهـا لِثُنَائيـة المحتوى والشكـل فلا يـذوب

---

(١) وهكذا كان بالنسبة لكل شعراء العمود الذين سبقوه فقد اجتمع فيه ما تفرق فيهم كما اجتمع فيه ما تفرق في شعراء عصره ومدرسته.

(٢) أنظر الملحق عن عصر الاحياء وأركان شعر الاحياء الأساسية في هذا الكتاب.

(٣) وأنظر الفصل في تجديداته في شكل القصيدة العربية مع احتفاظه بجوهر ذلك الشكل.

(٤) وأنظر الفصل عن تجديداته الكثيرة في مضمون الشعر القصائدي في هذا الكتاب.

المحتوى في الشكل بل يحتفظ بهويته وجوهره ولا يذيب الشكل المحتوى كما يفعل في القصيدة المعاصرة. وهذه الثنائية ـ ثنائية المحتوى والشكل ـ أو المعنى والمبنى كما قال القدماء ـ معلم واضح من معاني العمودية الشعرية عند الناقد والشاعر العمودي على السواء.

ج)وكذلك احتفظ شوقي بالوسط اللغوي التراثي للشعر وهو الفصحى، وكان في هذا إماماً من أئمة المحافظة اللغوية وقد أشار إلى هذا كثيراً في شعره وأشاد بالفصحى.

د) وكان شوقي عمودياً في فهمه لجماليات القصيدة العربية ـ ومذهبه المذهب البياني العمودي القديم، وفي إطار هذه التقاليد الجمالية العمودية نظم فَشَبَّه واستعار وَوَرّى وجانس وراعى النظير على أساس أن هذا كله يمثل دوائر الإبداع الشعري.

هـ) وكذلك كان شوقي كلاسيكياً في فهمه لمكان الشاعر ووضعه في المجتمع وهو أن الشاعر ضمير هذا المجتمع وأن الشعر يجب أن يضطرب بالتيار الأخلاقي وأن للشعر رسالة اجتماعية.

و) وتلمح الكلاسيكية أخيراً في فهم شوقي للشاعرية، وكيف أنها إلهام عُلْوي، وهذا يأتلف مع الفكرة العربية القديمة التي عبر عنها في إحدى مسرحياته «مجنون ليلى» وقد أفصح عن هذا أيضاً في شعره القصائدي(٥).

هذه هي العناصر التي تشكلت منها عمودية شوقي، ويمكن أن

---

(٥) أنظر قوله في قصيدة المهرجان سنة ١٩٢٧ :

إنما أظهروا يد الله عندي ... وأذاعوا الكريم من إحسانه
ما الرحيق الذي يذوقون من كر ... مي وإن عشت طائفاً بدنانه
وَتَرٌ في الملهاة ما للمغني ... من يد في صفائه وليانه

يضاف إليها ما قيل سابقاً من غيرية شوقي أو لا ذاتيته، فهذا الوصف لشاعرية شوقي ـ وإن كان أريد بـه القدح عنـدما صـدر عن صاحب الديوان ـ مهم في هذا الموطن، لأن الغيرية أو اللاذاتية عنصر غاية في الأهمية في خلق الشعر العمودي[٦] والغيرية جانب واحـد من جوانب عبقـريته المتعـددة التي سنرى فيـما يلي أنها كـانت أيضاً لا تعـرى من الذاتية.

٢) **الرومنسية ـ الوجدانية**: إن كانت عمودية شوقي لا سبيل إلى الشك فيها فوجدانيتـه/ رومنسيته، قـد ظنت بها الـظنون لاسيـما أن الحملة الشعـواء الجائـرة التي شنها صـاحب الديـوان ـ وهـو رومنسي صريح ـ أثارت بطبيعة الحال الشكوك حول رومنسية شوقي الذي كان البعض يقرأون له نظماً في مطالب بعيدة كل البعد عن الرومنسيـة ولا يعرفون أنه شاعر ذو عبقرية كثيرة الجوانب[٧]، وأن أحد هذه الجوانب كان مزاجاً رومنسياً. والواقع أن شوقي كان من أكبر شعراء الوجدان في اللغة العربية. وهذه هي عناصر الوجدانية في شوقي مع العلم أن هذه كلمة مائعة ومدلولها غير محدد.

أ) كان شوقي كاهناً من كهّان الجمال ومن أكبـر العشاق الـذين عرفهم الشعر العربي. لكن تكتمه الطبيعي ووظيفته في القصر ومكانته في المجتمع القاهري، كل ذلك منعه من الظهور كما ظهر عمر بن أبي ربيعة قبله أو كما ظهر علي محمود طه بعده بقليل[٨]. ولكنه كان يعرف

(٦) وقد رأينا كيف وظف شوقي هذه الغيرية في شعره المسرحي.

(٧) في الليلة التي تـوفي فيها كـانت ملك تغني قصيدتـه «سلوا كؤوس الطلا» وكـانت قصيـدتـه «مشروع القرش» تتلى في محفل!

(٨) والشكل الذي يظهر فيه شعره الوجداني منشوراً لا يساعد على إبراز وجدانية شوقي فغزلياته في الجزء الثاني من الشوقيات وغنائياته الرائعة مبثوثة في مكان آخر من أعماله ـ في المسرحيات.

الحب ومعناه ولعله كان يترجم عن ذاته عندما قال في «مصرع كليوبترا» «الحياة الحب والحب الحياة». وهو شاعر اللوحات الرومنسية الواسعة التي تجمع بين الشاعر والليل والطير والروضة في جو رومنسي مسحور، وقد تصعدت الشحنات الرومنسية في بعض هذه المقطوعات بغناء المغنين لها وهو الذي أراده شوقي وكان الغناء يهزه ويطربه، فهذه الغزليات من أهم المؤشرات إلى النزعة الرومنسية القوية في شوقي.

ب) وانعكست رومنسية شوقي في غرامه بالبطولة والأبطال والمشاهد الحربية وهي التي كانت أيضاً شغل الشعراء الرومنسيين، وقد تغنوا بها ومجدوها وكذلك فعل شوقي في شعره القصائدي والمسرحي(٩).

ج) وكان للرومنسيين ولع خاص بالطبيعة وكذلك كان شوقي، وهو القائل «الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ» ومن هذين الأبوين كانت الأم الملهمة له هي الطبيعة. ومع أن شوقي لم يشارك الرومنسيين الأوروبيين تفانيهم في الطبيعة إلى درجة العبادة لأن إسلاميته كانت - إلى حد كبير - تمنعه من ذلك، إلا أنه كان من كُهَّان الطبيعة في حدودها الإسلامية التي التزم بها، وعلى هذا الأساس يكون شوقي قد شارك الرومنسيين في رعايتهم للطبيعة.

د) وكان الرومنسيون يحبون الأسفار ويرحلون إلى الأماكن البعيدة والجديدة، كما فعل شعراء الرومنسية الإنجليز، عندما رحلوا إلى المتوسط حيث مات وقبر ثلاثة منهم، بايرون، وكيتس، وشلي،

---

(٩) وبعض شعراء الانجليز الرومنسيين أمثال: بيرون ووردز ورث، كانوا معجبين ببطولة نابليون وعبقريته وكذلك كان شوقي الذي نظم فيه قصيدته المشهورة النونية. وفي «كرمة ابن هانىء» «صورة زيتية كبيرة لنابليون معلقة على جدار الصالون في الطابق الثاني من «الكرمة».

وكذلك فعل شوقي وكان يحب الأسفار وركوب البحار.

هـ) وللرومنسيين نزعة قوية إلى الكآبة والوحشة والحزن يلمسونها في المجتمع حيث هم مغتربون وكذلك في مظاهر الطبيعة المختلفة، وكذلك كان شوقي على الرغم من ترفه وثرائه ويسره وابتسام الحياة له.

و) وكان الرومنسيون يحبون الخرائب والماضي والتاريخ، وكان هذا كله يوحي لهم ويلهمهم. وولع شوقي بكل هذا معروف. ومحبته للماضي والتاريخ سمة بارزة بروزاً شديداً في حياته وفي إنتاجه فهو خير من وقف على الآثار وهو القائل: «الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ»[١٠].

لعل تعداد هذه العناصر قد أفلح في تأكيد انتماء شوقي إلى المذهب الرومنسي انتماء قوياً. وجدير بالذكر أن أولى تجديداته الشعرية حوالي سنة ١٨٩٠ كانت في قطاع الغزل الرومنسي عندما نظم «خدعوها» وأن شوقي بقي طوال حياته يُغذي ويرعى العناصر الرومنسية في شعره. وفي المنفى الاسباني تقوت فيه النزعة الرومنسية بالحنين والوحشة والاغتراب والكآبة ومجاورة الماضي العربي الإسلامي بخرائبه وآثاره. فلما رجع إلى مصر حراً طليقاً من ربقة القصر تفجرت فيه وتدفقت منه ينابيع الرومنسية، فنظم الغنائيات الرائعة في شعره القصائدي وفي مسرحياته[١١]، محققاً بذلك مطالب الرومنسية في الذاتية القوية التي تشع منها.

---

(١٠) واستخفاف صاحب الديوان باهتمام شوقي بالماضي والتاريخ ليس في محله. فقد كان هذا مطلباً رومنسياً قوياً عبَّر عنه بيرون وسر والتر سكوت خير تعبير.

(١١) ونحن مع الدكتور طه وادي في تقويمه لشوقي كقمة في الغنائية، أنظر كتابه «جماليات القصيدة المعاصرة» دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٧٤.

ولكن هذه الوجدانية الشوقية ـ على قوتها الداخلية ـ بقيت محافظة في الشكل ـ في اللغة والعروض ـ الأمر الذي يدعو إلى القول إنها لم تكن وجدانية كاملة ـ وهو ما حققه المهجريون وجماعة أبوللو. ولكن الشاعر الرومنسي ليس ملزماً بإحداث تغيير في الشكل. فالتجربة الرومنسية تتمّ ويتمّ التعبير الصادق عنها بدون هذا التغيير الشكلي[١٢]. وفي حالة شوقي كانت هناك مسألة علاقته بوَسَطِه اللغوي وهو الفصحى لغة الإعجاز والتنزيل. وكان شوقي في هذا شاعراً مسلماً ملتزماً وكانت صلته مع اللغة ليست عاطفية فحسب بل كانت روحية أيضاً. ولكنه طَوَّر الشكل الشعري إلى حد ما وإن كان فعل ذلك في إطار العروض الخليلي[١٣]. ونحن نجنح إلى أن وجدانية شوقي في هذا وفي مباعدته لعبادة الطبيعة مع رعايته لها كانت وجدانية جديدة يجب أن يحسب لها حساب في الأدب المقارن ويمكن أن تدعى وجدانية عربية ـ إسلامية.

إذن إنتمى شوقي إلى المذهبين ـ الكلاسيكي/ العمودي والرومنسي/ الوجداني. وهذا مظهر من مظاهر عبقرية شوقي المتعددة الجوانب. لقد كان شوقي عمودياً بقدر ما كان وجدانياً ولهذا يلتقي في شعره التصوير القوي ـ وهو ركن من أركان الكلاسيكية الأساسية، بالموسيقى ـ وهي ركن من أركان الرومنسية كما يلتقي فيه العقل الكلاسيكي الواعي بالعاطفة الرومنسية الجياشة. وقد أفصح هو عن هذه الانتمائية المزدوجة حين قال:

والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة      أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

---

(١٢) وهذا ما فعله شعراء الرومنسية الانجليز في القرن التاسع عشر احتفظوا بالوزن والعروض القديم.

(١٣) أنظر فصل دكتور طه وادي في «شعر شوقي الغنائي والمسرحي»، ص ١٢٣ ـ ١٤٣.

٣ ـ **الرمزية**: وإلى تواجد المذهبين في شاعرية شوقي: العمودية ـ والوجدانية، تلمح في شعره بذور الرمزية. وهذه أيضاً كالرومنسية كلمة واسعة الدلالة ولكنها بمعنى من معانيها الكثيرة لها وشائج مُتَّصلة بكثير من أعمال شوقي الأدبية شريطة ألا يفهم منها في هذا الموطن المذهب الرمزي المتطور الذي بلغ ذراه على يد (رلكه) و (ييتس) فهذا المذهب غريب عن شوقي وشوقياته[١٤] التي تلمح فيها بذور الرمزية على الأنحاء التالية:

أ) «حكايات» شوقي أي تلك المقطوعات التي نظمها وأدارها على ألسنة الطير والحيوان تمثل جزءاً مهماً من إنتاج شوقي الذي يمكن وسمه بأنه رمزي، وما هذه الحكايات التي أديرت على تلك الألسنة إلا حكايات رمزية تبث رسائل سياسية واجتماعية وأخلاقية آثر الشاعر إرسالها على هذا النحو وهو غير ديوان الأطفال الذي رَمَى به شوقي إلى تسلية وتثقيف هذا القطاع من المجتمع بينما هذه الحكايات هي سخرية سياسية واجتماعية وأخلاقية مذاعة رمزاً.

ب) وقد طور شوقي اهتمامه ببث الرسائل السياسية المرموزة بعد ظهور هذه الحكايات المنظومة في «الشوقيات» الأولى المطبوعة سنة ١٨٩٨ وزاد من حجمها عندما استعمل التعبير الرمزي في تأليف أعمال أدبية أطول من هذه الحكايات. فكتب الرباعية الفرعونية النثرية وهي روايات وحوار: عذراء الهند، ولادياس، ودل وتيمان، وشيطان بنتاءور، وهذا إنتاج ضخم استغل فيه شوقي الماضي والتاريخ كذريعة للتعبير عن رؤيته وموقفه السياسي في الأعمال الثلاثة الأولى،

---

(١٤) وقد عاصر شوقي الشاعر الفرنسي الرمزي المشهور «فرلين» وكان أثناء دراسته في باريس يراه مخموراً في مقهى «دراكور» ولكنه لم يتأثر به أو آثر الا يتأثر به.

ثم عاد في الرابعة إلى الرمز بالطير فكان ذلك الحوار بين الهدهد والنسر، بين بنتاءور وشوقي في حواره الموسوم «شيطان بنتاءور»[١٥].

ج) وَتَوَسَّعَ شوقي في العقد الأخير من حياته في استعمال الرمز عندما رجع من المنفى ونظم في السنوات الخمس الأخيرة من حياته المسرحيات الشعرية وكان هذا توظيفاً للتاريخ في إطار جنس أدبي جديد. فبدلاً من الرواية وَظَّفه في المسرحية ليبث رسائله السياسية والاجتماعية والأخلاقية. وكثير من الشخصيات التاريخية في مسرح شوقي الشعري كانت في الحقيقة تعبر عن التيارات المختلفة لعصره والتي لم يشأ شوقي أن ينظم فيها مباشرة وبصراحة. فكانت هذه الشخصيات التاريخية بديلاً مناسباً عن النظم المباشر ومكّنت شوقي من بسط نقده للمجتمع بهذه الرموز المسرحية[١٦].

د) وفضلاً عن لجوئه إلى الرمز في الحكايات والروايات والمسرحيات أغار شوقي على ديوان الشعر العربي القديم واستصلح منه عدداً كبيراً من الكلمات والتعابير وأجراها في شعره القصائدي. وكان استعمال شوقي لهذه ومنها حيوان الصحراء وطيره ونباته وبقاعه وأسماء أمكنته، توظيفاً رمزياً لهذه الكلمات والتعابير وإحياءً لطاقاتها التعبيرية القوية وإيحاءاتها في إطار عصري جديد، يدنيه من استعمال المتصوفة لها. وهذا الفهم لتلك الكلمات والتعابير يزيد في وقعها وفي شِعْريتها ويعطيها عمراً جديداً ويكشف عن بعد وظيفي لها يضمن بل يزيد فهم

---

(١٥) إقرأ الفصل عن نثر شوقي في هذا الكتاب ومقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب.

(١٦) ولكن صاحب الديوان أسدل الستار على هذه الناحية من شعر شوقي وشوّه استيحاءه للماضي والتاريخ ونعته بالتقليد وانعدام الشخصية وقد تكفل الدكتور شوقي ضيف بالرد على هذا والدفاع عن شوقي أحسن التكفل. أنظر: «شوقي، شاعر العصر الحديث» ص ١١٦ ـ ١١٩.

القارىء لجمالها وبالتالي تذوقه لها. وهذه الرموز في «الشوقيات» عروقها تضرب في تربات ثلاث: فمنها ما هو عربي صحراوي، ومنها ما هو قرآني إسلامي، ومنها ما هو مصري فرعوني.

لقد كشف هذا التحليل السريع لأعمال شوقي الكاملة - قصائده، رواياته، مسرحياته - عن الدور الكبير الذي لعبه الرمز في شاعرية شوقي لاسيما في التعبير عنه في قطاعي الغزل والسياسة. لقد استعمل ألسنة الطير والحيوان لهذا الغرض ثم الأجناس الأدبية المختلفة: الرواية والحوار والمسرحية - وأخيراً الكلمات والتعابير المنتزعة من ديوان الشعر العربي القديم والقرآن. وهذا الاستعمال الواسع للرمز في أعمال شوقي الأدبية لافت فلا يمكن إهماله وإن كان لا يوافق ما يفهم بالمذهب الرمزي الغربي، ولكنه في الإطار العربي الإسلامي قريب من مذهب المتصوفة واستعمالهم للرمز.

والكشف عن اتساع دائرة الرمز في أعمال شوقي أمر ذو بال، فهو يأتلف مع شخصية شوقي الحذرة المتكتمة المحافظة التي رأت في الرمز حلاً لكثير من المشاكل، التي لو لم يتخذ الرمز أداة تعبيره لبقيت في طي كتمانه وعلى هذا الأساس تكشف لنا هذه الدراسة في رمزية شوقي بعداً عميقاً في نفسية شوقي تؤيد ما نعرفه عنه من مصادر أخرى[١٧].

---

(١٧) وقد تفنن شوقي في استعمال الرمز وكما أشير سابقاً كانت قصيدته «صدّاح يا ملك الكنار» ولا تزال موضع جدل فالبعض يظن أنها قصيدة رمزية عن السفور والحجاب والبعض الآخر يظن أنها عن الورداني مغتال بطرس غالي.

# الباب السادس

# شاعر العمود الاسلامي الأول

على الرغم من بعض الصيحات التي علت في الساحة النقدية بشأن تفوق شوقي على كل شعراء عصر الإحياء وعلى شعراء عصره فإن الحكم الأخير حتّى لأشد مناوئيه ضراوة هو أن شوقي كان علم جيله[1] وقد تناولنا بتفصيل رئاسته لشعراء عصر الإحياء وعصره في فصل سابق.

ويتصل بهذا التقويم لشوقي بين معاصريه في الشعراء تقويم آخر وهو مكانته بين الفحول القدامى ـ أمراء الشعر العربي في العصر الذهبي العباسي.

وقد طُرِحَ هذا السؤال وأثار عاصفة نقدية فهنالك الذين أنكروا تفوق شوقي على أسلافه من الفحول وهنالك أيضاً من تعصبوا له وأعلنوا ذلك التفوق وقد اتسم هذا الجدل الثاني حول شوقي وزعامته للشعر العربي كله بشيء من السطحية لأن الذين تعصبوا لشوقي أجملوا

(١) راجع ما قاله العقاد في مقاله المؤرخ في «مهرجان شوقي سنة ١٩٥٨»، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٥٠.

القول[٢] في سؤال صعب معقد يحتاج إلى تفصيل وأناة[٣].

والسؤال طرحه النقاد العرب قديماً عندما سألوا «من أشعر الناس»؟ وهو سؤال تسأله كل الشعوب وأكثرُها أجابت عليه فالإنجليز يعرفون أن شاعرهم الكبير هو شكسبير، والألمان يعرفون أنه غوته، والإيطاليون يعرفون أنه دانتي.

والسؤال له أهمية خاصة في تاريخ الشعر العربي وتطوره وهو يثير مسائل نقدية كثيرة لهذا فهو سؤال جدير بالإثارة وهو أيضاً يحتاج إلى دراسة مفصلة لكي تظهر من خلاله أبعاده النقدية الكثيرة[٤].

ونحن مع الذين شهدوا لشوقي بأنه أكبر شعراء العربية وقائد القافلة الطويلة من الشعراء التي تبدأ بعاهل الشعر الأول أمرىء القيس. ولكننا نقصر هذا الإمارة أو الأوَّلية على الشعر العمودي الذي انتهى بشوقي ومدرسته ونؤثر أن نَصفَ شوقي على هذا الأساس بأنه

---

(٢) إلا الأستاذ عباس حسن فإنه أفرد كتاباً خاصاً «المتنبي وشوقي» دار المعارف، ١٩٦٤. وهو كتاب قيِّم به كثير من النوافذ يُقيم فيه أسس الموازنة (ص ١٨ ـ ١٩) على خمسة أصعدة: رسالة الشاعر. ألفاظه، معانيه، موضوعاته، حكمه. ويحكم فيه لشوقي على المتنبي مع أنه يؤثر حكم المتنبي على حكم شوقي (ص ٣٢٨ ـ ٣٣٥) وكان قد قال سابقاً إن الأولية «ليس معناها التفرد بالمزايا الأدبية كلها». ونحن نتناول أولية شوقي مرة ثانية ومن منظور جديد.

(٣) من أنصار شوقي الذين شهدوا له بالتفوق على شعراء العربية: داود بركات في «أحمد شوقي: ذكريات» مجلة «أبوللو» ديسمبر ١٩٣٢ ص ٣٦٧، أحمد حسن الزيات في «أحمد شوقي» في «الرسالة» أكتوبر ١٩٣٥ ص ١٦٨١ ـ ١٦٨٢، صالح جودت «شوقي أمير الشعراء» في «الهلال» سبتمبر / ١٩٦٨ ص ٧٩. وإعجاب زكي مبارك بشوقي معروف في «الموازنة بين الشعراء» وهو عند الدكتور محمد صبري شاعر عالمي فهو يقول: «إن شوقي من أكبر شعراء العربية غير مدافع وشاعر عالمي، في مقالة «الوطن والتاريخ في شعر شوقي في «المجلة» ديسمبر/ ١٩٦٨ ص ٧ وانظر «الشوقيات المجهولة» ١/ ٥٦ ـ ٥٧

(٤) ومنها فهم أتم لتطور كل شعر العمود العربي والغاية التي وصلت إليها القصيدة العمودية على يد شوقي.

شاعر العمود الإسلامي مضيفين إليه هذا النعت. فالوصف الأول له «شاعر العمود» يصله بكل أسلافه من شعراء العمود ويميزه عن الجيل الذي ظهر بقوة بعد الحرب العالمية الثانية ـ جيل الشعر الحر. والنعت «الإسلامي» يميزه عن الشعراء الذين عاصروه أو جاءوا بعده بقليل من شعراء المهجر وشعراء الديوان وجماعة أبوللو الذين لم يكن الإسلام مركز اهتمامهم كما كان عند شوقي.

هذه دعوى تحتاج إلى جدل طويل ومفصل لإقامة حجتها إقامة صحيحة وأول حلقة من سلسلة الجدل الطويل هذه هي تبيان أن صعيد الموازنة بين شوقي وبين أسلافه في هذه القرون الطويلة هو صعيد صحيح وسليم وقائم.

## صعيد الموازنة

من حسنات الشعر الحر ـ وهي كثيرة ـ أنه كشف النقاب عن الوحدة الجوهرية التي يتسّم بها كل الشعر العربي الذي نُظِمَ قبله طوال القرون العديدة ابتداء من العصر الجاهلي والذي يمكن أن يوصف بالشعر العمودي، أو شعر العمود.

وللنقد المتميز الذي فصَّل القولَ فيه نقادُ هذه المدرسة وشعراؤهم أثر بَيِّنٌ في تأكيد الوحدة الجوهرية لشعر العمود هذا. فقد طَرح شعراء المذهب الحر في الساحة النقدية قضايا أساسية كقضية اللغة والعروض والتجربة الشعرية وعلاقة المضمون بالشكل. هذه وغيرها من القضايا الأساسية طرحت ونوقشت بشكل لافت أصبح من السهل معه التدليل على وحدة هذا الشعر العمودي.

هذه الوحدة التي تنتظم هذا الشعر العمودي الذي استمر هذه القرون الطويلة تقوم على أركان كثيرة يمكن تناولها على الوجه التالي:

## أولاً ـ اللغة

كل هؤلاء الشعراء يلتقون في استعمالهم للوسط اللغوي لشعرهم ـ الفصحى، العربية التي نشأت وتطورت في العصر الجاهلي ثم أصبح القرآن جدارها وأصبحت هي لغة التنزيل والإعجاز. ولها عند شعراء العمود حرمة تتفاوت أقدارها بتفاوت حظوظ هؤلاء الشعراء من العاطفة الدينية ولكنهم على العموم لهم موقف واضح من هذا الوسط اللغوي كأداة تعبيرهم يختلف اختلافاً جوهرياً عن موقف الشاعر الحر من وسطه اللغوي[1].

## ثانياً ـ العروض

هؤلاء الشعراء على صعيد واحد أيضاً في الوسط العروضي للتعبير الشعري عندهم وهو ما يمكن أن يدعى بالعروض الخليلي ذي الأوزان الستة عشر. وهو عَروض تركيبه أو بناؤه ذري يعتمد على البيت الواحد كأساس للوحدة الإنشائية ويعتمد أيضاً على القافية الموحدة. ومع التجارب الكثيرة التي قام بها شعراء العرب لا سيما الأندلسيين منهم في تطوير الأوزان إلا أنه بقي في جوهره كما كان عندما وضع الخليل بن أحمد قواعده. وهذه رابطة ثانية قوية تجمع بين شعراء هذا العمود وتميزهم عن غيرهم من أصحاب الشعر الحر الذين شبوا عن هذا الطوق بل كسروه وأحدثوا تغييرات جديدة في بناء العروض العربي بل

---

(١) راجع مقدمة أدونيس في «أحمد شوقي» دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢، ص ٥ ـ ١٩ وشوقي كان نصير الفصحى الكبير وله فيها مقاطع كثيرة منتشرة في شعره وفي نثره تشرح مذهبه في هذا الوسط اللغوي الذي ارتضاه. والصراع حول لغة الشعر الذي اشترك فيه شوقي وحافظ في أوائل هذا العصر ليس هو الصراع بمفهومه الجديد عند أصحاب الشعر الحديث بل كان أمراً آخر محوره الصراع بين الفصحى والعامية.

خلقوا عروضاً جديداً أو وَلَّدوه من العروض القديم فأصبح عروضاً جديداً لافتاً وجزءاً لا ينفصل عن عملية الإبداع الشعري عند أصحاب المذهب الجديد.

**ثالثاً ـ الاتجاه البياني**

يجتمع هؤلاء الشعراء في فهمهم لعناصر الجمال في القصيدة العربية وبالتالي لمثلهم الأعلى في عملية الخلق. هذه عناصر ينتظمها هذا التعبير ـ الاتجاه البياني ـ الذي يرى جمال القصيدة إلى حد كبير مؤلفاً من عناصر البلاغة القديمة وهم في هذا يختلفون كل الاختلاف عن شعراء المذهب الجديد.

هذه الأركان الثلاثة ـ اللغة، العروض، الاتجاه البياني تجمع بين كل شعراء العصور الإسلامية السابقة وبين كل شعراء عصر الإحياء الذين أرسوا شعرهم على هذه القواعد. وعلى وجود أركان أخرى تجمع بينهم كما سيبين من بقية هذا الفصل إلا أن هذه الثلاثة الأولى هي أهم الأركان.

**رابعاً ـ قضية المضمون والشكل أو المبنى والمعنى كما قال القدامى:**

شعر العمود هذا يفصل بين المضمون والشكل فصلاً لا يقبله النقد الحديث وهذه قضية أساسية في هذا النقد. والمهم في هذا الموطن القول إن مضامين شعر العمود بقيت قائمة في شعر عصر الإحياء وثيقة الصلة به على الشكل التالي..

١) فمنها المضامين المعروفة التي يمكن أن تدعى بالمضامين التراثية مثل المدح والرثاء والغزل والوصف.

٢) ومنها المضامين الجديدة التي استخدمها شعراء الإحياء وهي

مشتقة من المضامين القديمة كالشعر السياسي، بشكله الجديد وكذلك الشعر الوطني بشكله الموسع.

٣) ومنها مضامين جديدة مثل الشعر التاريخي وأخرى دللنا عليها في الحديث عن تجديدات شوقي في المضامين الشعرية.

وعلاقة هذه التقسيمات الثلاثة بموضوع هذا الفصل ـ وهو صعيد الموازنة ـ أن التناول الإحيائي لهذه المضامين بقي تراثياً تشدّه إلى شعراء العمود الأركان الأساسية الثلاثة ـ الفصحى المحافظة، العروض الخليلي، والاتجاه البياني.

خامساً: وكذلك كانت نظرتهم الجمالية ؟مشبهةً لنظرة النقاد القدماء. وكذلك كان تذوقهم للشعر والأدب فجماليات قصيدة العمود القديم هي جماليات قصيدة عصر الإحياء. وهذا يصح حتى على شعر الإحيائيين الذين اتصلوا بالآداب الغربية فهؤلاء لم يأخذوا بالمذاهب الشعرية المتطرفة بل جنح أكثرهم إلى الرومنسية الفرنسية، وهذا مذهب بذوره ليست معدومة في الشعر والنقد العربي العمودي وأن لم يُصب حظاً كبيراً من التنظير الجمالي. ويلمح هذا الاتصال بين مفاهيم شعراء الإحياء النقدية وبين مفاهيم أسلافهم في مقدماتهم النثرية لأشعارهم كفصلهم المضمون عن الشكل وتفضيلهم الأول على الثاني[٢] وهو أمر أصبح غير مقبول في جماليات القصيدة ويباعد كثيراً بينهم وبين أصحاب الشعر الحديث. وهذا مثل واحد يضاف إلى غيره من الأمثلة على هذه الاهتمامات النقدية التي تصل شعراء الإحياء بأسلافهم من شعراء العمود.

---

(٢) انظر المقدمة التي كتبها خليل مطران لديوانه.

سادساً: وثقافة شعراء الإحياء كانت على العموم الثقافة العربية الإسلامية التي يمثِّلها محمود سامي البارودي الذي اتقن الفارسية والتركية فضلاً عن العربية. وهؤلاء الشعراء وممثلو هذه الثقافة كانوا ينظرون إلى الماضي العربي والإسلامي ويعتدّون به والذين منهم تعرَّضوا للثقافة الأوروبية ولا سيما الفرنسية لم يفعلوا ذلك بإسراف بل أخذوا من تلك الثقافة بحيطة وحذر. حتى إمامهم الكبير شوقي الذي كان أشدهم انفتاحاً على الأدب الغربي بقي في الواقع مقيماً على ولائه للتراث العربي الإسلامي واستلهامه وله الأقوال المأثورة[3] في هذا الموضوع والأبيات الشعرية ومنها:

لا تحذ حذو عصابةٍ مفتونة يجدون كل قديم شيء مُنكرا

سابعاً: وهناك أيضاً المجتمع الذي انتمى إليه شعراء الإحياء. هذه ناحية تصل الشعر بالإطار الاجتماعي الذي نُظِمَ في ظلاله، تصل الشاعر الخلاق بالمجتمع الذي قد يلهمه ولكن على كل حال ينظم له. والتغيّرات الجوهرية في الشعر مضموناً وشكلاً كثيراً ما تَحْدُث كاستجابات للتغيّرات الجذرية في المجتمع كما حدث في العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية.

ولكن المجتمع الذي انتمى إليه شعراء الإحياء لا سيما في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين لم يكن مجتمعاً جديداً تغيَّر تَغيّراً جذرياً مخالفاً لما قبله فقد بقي مجتمعاً إسلامياً محافظاً. ولا يُفسدُ هذا القولَ أن فئة قليلة أو حفنة من الناس درست في الغرب فهؤلاء كانوا

(٣) راجع الحديث الذي أجراه سليم سركيس مع شوقي سنة ١٩١٥ وهو مُدْرَجٌ في كتاب طه وادي «شعر شوقي الغنائي والمسرحي» ص ١٩١ وانظر أيضاً مقطوعة شعرية طريفة يؤثر فيها شوقي عباقرة الشعراء العرب على الفرنسيين ص ٥١ ـ ٥٢.

قلة وعندما رجعوا إلى عالمهم العربي ولا سيما مصر سكنوا المدن القليلة العدد التي أصابتها المدنية الحديثة بشكلها المادي والتي بدأت تتطور منذ عهد اسماعيل وبدأت تتغير بظهور طبقة متوسطة قوية في القرن العشرين. أما الفئة الكثيرة من هذا المجتمع فبقيت منتمية إلى المجتمع المحافظ القديم وحتى الفئة القليلة المشار إليها سابقاً بقيت في علاقاتها الشخصية محافظة تدور في مدارات محافظة من العلاقات الشخصية. وقد بقيت كذلك على الرغم من هذا اللحاء السطحي الذي اكتسبته من الحضارات الأوروبية.

## ثامناً ـ الإطار السياسي

وإلى هذا كانت الخلافة قائمة في الآستانة ومعها مشيخة الإسلام وهذا أمر غاية في الأهمية. فشعر العمود الإسلامي نظم كثير منه في الخلفاء وفي أمراء هذه المؤسسة السياسية على مر العصور. وكذلك كان كثير من شعر الإحياء فقد بقي شعراء لا سيما في مصر ينظمون في الخلافة ويعلنون ولاءهم لها. والمهم في هذا السياق هو استمرار الحياة السياسية في دار الإسلام تحت ظل الخلافة وعلاقة الشعر بهذه الحياة[٤] التي أظلت الشعر العربي الإسلامي والتي ابتدأت بأبي بكر الصديق. وانتهت بعبد المجيد الثاني سنة ١٩٢٤. فالقرون المتوسطة الإسلامية لا تنتهي كما انتهت أخواتها في الغرب في عصر النهضة الأوروبية أي في القرن الخامس عشر ولكنها تمتد إلى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. ويمكن اعتبار هذه القرون وحدة تاريخية حضارية لها سماتها المميزة والتي يمكن أن تُجمل بوصفها أنها إسلامية، متميزة عن العصر

(٤) انظر مقالنا عن «الأدب العربي» في المجلد الثاني من Cambridge History of Islam. حيث وضعنا تطور الشعر العربي في إطار مؤسستين أولاهما سياسية والثانية دينية.

الجاهلي ومتميـزة عن العصر الحديث في القـرن العشرين الـذي شهد ظهـور القوميـة العـربيـة والعلمـانيـة بـدلاً من الجـامعـة الإسـلاميـة والخلافة[٥]. فهذا العصر المتوسط في تاريخ الأدب العربي هو العصر الديني الإسلامي وقد أظل شوقي الذي نشـأ في ظل الخـلافة ومـات لسنوات قليلة بعد حلها وهو الذي أظل شعراء العصور الإسلامية من عصر البعثة فأُسُسُ المـوازنة بـين شعراء عصر الإحيـاء وبين من درج قبلهم من أمـراء الشعراء قـائمة أيضـاً على هـذا الصعيـد من الحيـاة السياسية الطويلة العمر.

لعل هذا الجدل المفصَّل قد أقام صعيد الموازنة بين شعـراء عصر الإحياء وبين شعراء العمود القديم إقامة ثابتة وبالتالي بين شوقي وكل من سبقه من هؤلاء الشعراء. وعلى هذا الأساس يظهر شوقي كـآخر فحـول القافلة الـطويلة من شعـراء العمـود الإسـلامي التي تبتـدىء بحسان بن ثابت أول شاعر إسلامي. وقد تستـطيل هـذه القافلة إذا أضيف إليها شعراء العصر الجاهلي. وهذه الاستطالة مبرَّرة على صعيد الشكل، فالقصيـدة هي إنجاز العصر الجـاهلي الشعـري وهديتـه إلى شعراء العصر الإسلامي. ومن هنا يكون شوقي أيضاً ليس آخر فحول القافلة الإسلامية بل آخر فحول القافلة العربية (ومعها جاهلية امرىء القيس) التي نظمت الشعر العمودي خلال هذه القرون الطويلة.

---

(٥) على هذا الأساس يمكن تقسيم عصور الأدب العربي إلى ثلاثة أقسام رئيسية: جاهلي إسلامي وحديث والغرض من وصف العصر المتوسط بأنه «إسلامي» هو إبراز سمتـه الجوهـرية وهـو الإسلامية التي تخفيها أو تحجبها التقسيمات المتداولة في كتب تاريخ الأدب: صدر الإسلام: أموي: عباسي: أندلسي دول تركية متتابعـة!! وهذه التقسيمـات يجب الاحتفاظ بهـا ولكن كفروع للأصل الكبير الإسلامي. أنظر تفصيل هذا في الملحق الثاني من هذا الفصل عن شعر العمود.

وبعد هذا الجدل الهادف إلى إقرار صعيد الموازنة وإقامته بين شوقي وبين شعراء العمود القدامى، لعل الطريق أصبح مُعَبَّداً لبسط قضية تفوق شوقي على هؤلاء الشعراء السابقين.

## الشعور بالتفوق ومظاهره

وتلمح بوادر تفوق شوقي على غيره من شعراء العمود في صباه وشبابه. والشعور بالتفوق غير الإنجاز والتحقيق لهذا الشعور ولكنه مؤشر قوي في كثير من الأحيان للإنجاز الذي يتحقق بعد حين[1]. وهذا الشعور ظهر قوياً وبشكل لافت ومبكر في شوقي قبل أن يستحصد حبله ويقوي جناحه وقد أفصح عن ذلك في مواطن مختلفة من أعماله الأدبية وفي أشكال كثيرة:

١) ظهر هذا الشعور في بواكير شعره فهو يقول للخديوي توفيق حوالي سنة ١٨٩٠:

شعر يقول الشعر عند سماعه هذا فتى الشعراء هذا وقته

ويوازن بين شعره وشعر المتنبي ويفصح عن التفوق عليه حوالي سنة ١٩٠٥ في مخاطبته للسلطان عبد الحميد:

ومن كان مثلي (أحمد) الوقت لم تجز عليه ولو من مثلك الصدقات
ولي دُرَرُ الأخلاق في المدح والهوى وللمتنبي درة وحصاة[2]

---

(١) كما فهم النقاد المشتغلون بعلم النفس وعلاقته بالنقد الأدبي.

(٢) انظر لهذه الأبيات: الشوقيات» ١٨٩٨ ص ٦١ و«الشوقيات»: ٩٧/١ وبعد سنوات كثيرة عاد إلى تفضيل نفسه على المتنبي فقال وهو يذكر بطله إسماعيل في قصيدته التي حيَّت المؤتمر الجغرافي:

ولو مشت بي الليالي تحت كوكبه غادرت أحمد نسياً وابن حمدانا =

٢) وأفصح عن ذلك في ذكره للكثير من شعراء العرب وجميع فئاتهم ومذاهبهم في مختلف العصور. ذكرهم في لوائح ثم ذكرهم في أبيات مستقلة وهو أكثر شعراء العرب ذكراً لغيره من الشعراء في أعماله الأدبية ذكراً تستفاد منه الموازنة وتقرير التفوق[٣]. ولم يكتف بذكرهم في شعره بل ذكرهم في مقدمته للشوقيات وقد ذكرهم على الترتيب التالي: امرؤ القيس، أبو فراس، أبو العلاء، أبو العتاهية، العباس بن الأحنف، ابن خفاجة، البهاء زهير، المتنبي. وهو مع هذا السَّرد وإنصافه لهؤلاء الشعراء يُلمح إلى أنه متفوق عليهم.

٣) هذه الإشارات التي تتفرق في شعره عابرة غير مفصلة ولكن مقدمته النثرية تفصح عن ذلك بشكل أقوى وإن كان هذا الإفصاح عن تفوقه تلميحاً ضمنياً. لكنه فَصَّل القول في أسلافه من الشعراء وفي شعرهم وهذا التفصيل تعويض عن الإعلان الصريح بهذا التفوق. وكأنَّ شوقي أراد أن يهدي القارىء ليصل إلى هذه النتيجة دون عناء بعد هذا التفصيل. ويمكن تلخيص هذه المقدمة في هذا السياق كما يلي:

أ) يعدِّد شوقي مواطن الضعف[٤] في أسلافه من الشعراء وهي خمسة: دخولهم في مضيق اللفظ والصناعة بدل فضاء الفكر والخيال، إيثارهم الكلفة والتعقيد بدل نور الإبانة والخيال، إبقاء القديم على قدمه، انغماسهم في التشابيه وبعدهم عن الحقيقة.

---

= والقصيدة في «الشوقيات» ١/٢٧٥ ـ ٢٧٨، وهذا المقطع ناقص بها لكن الدكتور الحوفي أثبته في طبعته للشوقيات.

(٣) انظر اللائحة في كتاب الدكتور صالح الأشتر «أندلسيات شوقي» ص ١٦٤ ـ ١٦٦.

(٤) مقدمة الشوقيات ١٨٩٨، ص ٤ ـ ٥.

ب) ثم ينتقل إلى القول إنهم اتخذوه حرفة وتجارة مستثنياً القليل أمثال العباس بن الأحنف وابن خفاجة[٥]. ويؤكد إعجابه بالمتنبي ولكنه يأسى لأن تسعة أعشار ديوانه كان في المدح ـ مدح الملوك مع أن الملك الذي يجب أن يتغنى به الشعراء ـ هو الكون[٦].

جـ) ثم ينتهي بإسداء نصائح ثلاث[٧] لمن يريد التفوق في الشعر أهمها في هذا الموطن مكان العلم والتجربة للشاعر الذي يجب أن يكون «عليماً مُجَرَّباً».

ويفهم القارىء بعد قراءته هذه المقدمة أن شوقي كان مؤمنا بتفوقه على كل هؤلاء الشعراء نتيجة لموهبته والظروف التي أتاحت له التعرف على أدب الغرب الأمر الذي مكنه من فهم صحيح لمعنى الشعر والأدب لم يتوفق أسلافه[٨] إليه، وأنه سيتجنَّب أخطاء هؤلاء الأسلاف ومواطن الضعف فيهم ليأتي بما هو خير من كل منجزاتهم. ويبدو ما قاله بهذا الصدد في «المقدمة» كأنه برنامج مفصل للشاعر الذي كان يعد نفسه للإمارة وعنده يقين القدرة انه سيشق غبار كل هؤلاء الفحول[٩].

د) ولم يكتف شوقي بالحديث ـ نثراً ونظماً ـ عن هؤلاء الأسلاف من الشعراء وعن شعوره بالتفوق عليهم بل تعدى ذلك ـ حتى في الفترة المبكرة من حياته ـ إلى نظم المعارضات لقصائدهم المشهورة.

---

(٥) المصدر نفسه، ص ٥.
(٦) المصدر نفسه، ص ٦.
(٧) المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ١٣.
(٨) المصدر نفسه، ص ٤ لا سيما الفقرة التي تبدأ بـ «ولو انفسح لهؤلاء...».
(٩) ولعل هذا (رغبته في التفوق على القدماء أيضاً) هو مفتاح حذره من الانفتاح الكلِّي على الأدب الفرنسي ومن التجديد الجذري الشامل في شعره فهو يريد أن يؤكد الصلة ويدعمها بهذا التراث الشعري لكي يصبح زعيم شعر العمود العربي كله وهذه الزعامة تتم وتتضح أكثر إذا أبقى صلته بالتراث وعارض وهيَّأ بذلك للنقاد صعيد الموازنة الصحيح.

وهذه المعارضات لها أبعاد كثيرة في الدراسات الشوقية وما يهمنا منها هنا في هذا السياق هو عكسها لشعور شوقي الشديد بالتفوق وبالتالي رغبته في التدليل على ذلك التفوق بأوضح السبل وأشدها صراحة. فبدلاً من أن يترك لخيال القارىء دراسة شعره وموازنته بشعر الفحول اختصر شوقي الطريق لهؤلاء القراء بتزويدهم بنماذج وأصعدة لهذه الموازنة تُسهِّل على الباحث عملية الموازنة ـ أي قصائد منظومة في نفس الموضوع والوزن والقافية لتتم شروط الموازنة على أكمل وجه. ولا شك أن امامه في هذا كان البارودي وأن قائده إلى هذا اللون من إظهار التفوق كان أستاذه اللامع حسين المرصفي الذي عقد لهذا فصلاً في (الوسيلة) كان له أهمية بالغة في شاعرية شوقي كأحد المؤثرات الكبيرة عليها وعلى توجيهها. وقد أذكى الأستاذ في التلميذ الرغبة الطبيعية في التفوق عندما حكم للبارودي بالسبق في معارضاته على آخرين من الفحول القدماء[١٠].

هذا الشعور المبكر بالتفوق كان ـ كما لاحظنا ـ مؤشراً نفسانياً قوياً إلى تحقيق هذا التفوق في المستقبل، كما أن أوضح معلم من معالم هذه الطريق ـ الطريق إلى التفوق ـ هو مقدمة شوقي النثرية للشوقيات والتي تكشف النقاب عن أن الشاعر الفتي العائد من باريس عاد من «مدينة النور» حاملاً معه تصوره لمنهاج التفوق الواضح الذي شرحه في تلك المقدمة. وكانت جرأته وصراحته في التعبير تعكس يقين القدرة في نفس الشاعر على تحقيق هذا التفوق. وقد زاده إيماناً بنفسه إقرار المعاصرين الكبار. له بذلك، وأهمهم شيخ الشعراء في هذه الفترة أثناء غياب البارودي في سرنديب إسماعيل صبري ـ الذي خاطبه قائلاً:

---

(١٠) انظر الملحق عن المعارضات في آخر هذا الفصل.

(شوقي) جَوِّدْ في الشعر وقل      آمنت بأنك أوحده

وسيكشف الفصل الثاني عن تطبيق هذا المنهاج الذي مكن شوقي من تَسَنُّم ذروة العمود العربي كله.

## أدلة التفوق ومظاهره

وبذور هذا الفصل «أدلة التفوق ومظاهره» مطروحة في الفصول السابقة عن شوقي رأس شعراء عصر الإحياء وعن مسرح شوقي حيث فصلنا القول في شعره القصائدي والمسرحي ولكن الإطار كان غير إطار هذا الفصل وكذلك السياق. وهذا الفصل لا يعاد فيه ما قيل بتفصيل في الفصلين السابقين ولكن يُجمع فيه بإجمال وتركيز وتعداد سريع ما تفرق في هذين الفصلين ويُعرض في إطار جديد ومن منظور جديد.

### أ ـ الشعر القصائدي

تفوق شوقي على أسلافه في أكثر المضامين التراثية التي تناولها وفي مضامين أخرى جدد فيها:

١) **المضامين التراثية المطوَّرة**: لقد طوَّر شوقي قطاعات ثلاثة كبرى وهي المدح والرثاء والغزل وتفوق فيها أو في أكثرها على أسلافه[١]:

فمدائح شوقي ترتفع عن مستوى الأفراد الذين يشكلون منطلقات لفكر شوقي العالي وتحلق في أجواء عالية من المفاهيم التي يهيمن عليها فكر شوقي السياسي المصقول. ومدائح القدماء تُقَصِّر عن

(١) وكما رأى عباس حسن في كتابه «المتنبي وشوقي» (ص ٨) تفوقُ شوقي ليس معناه التفرد بالمزايا الأدبية كلها.

هذه الشوقيات فهي على جمالها وإحكام صنعتها تبدو وبها شيء من السذاجة والمغالاة والرتابة مصدرها التركيز على عناصر المروءة القديمة وركناها الشجاعة والكرم. وهذه تبدو ساذجة فطرية إلى جانب الشوقيات التي تمدح وطنية الرجال ونضالهم في سبيل الدستور أو الاستقلال أو الحياة كما كانت مدائحه في سعد زغلول وغيره.

وما يقال في المدائح يقال في المراثي الشوقية وأستاذية شوقي في هذا القطاع لا تدفع بل هي أوضح في الرثاء منها في المديح وشوقي شاعر الرثاء الأول في اللغة العربية. ومراثيه قصائد فلسفة تأملية تعلو بالقارىء إلى جواء عالية ليس في الفن فحسب ولكن في الفكر أيضاً. وهذا تطور مهم وإضافة حقيقية إلى المرثاة العربية القديمة التي كانت تعدد مناقب الميت كما عددتها وهو حي.

وشوقي أيضاً من أكبر شعراء الغزل في اللغة العربية وكانت أولى محاولاته للتجديد في هذا القطاع ـ قطاع الغزل[٢]. ثم كان ازورار الخديوي توفيق عن محاولاته في هذا القطاع ورجوع شوقي إلى الغزل التراثي وقد نظم فيه مقطوعات جميلة[٣]. كل هذا كان قبل نفيه إلى إسبانيا. ولكن بعد رجوعه من المنفى تفجرت ينابيع الغنائية والغزل في شاعريته فحقق مطالب الرومنسيين على أحسن وجه وطور القوى الكامنة في الشعر الوجداني القديم. ويظهر هذا التفوق أيضاً في سلسلة القصائد التي عارض فيها أسلافه من الشعراء وهي تؤلف صعيداً تسهل فيه الموازنة بين شوقي وبين هؤلاء الشعراء القدامى فلم ينظم

---

(٢) عندما نظم «خدعوها».

(٣) أمثال «علموه كيف يجفو» و «ردت الروح على المضنى معك».

أحد قبله هذا العدد الضخم من المعارضات[٤]، التي إن لم تفق كل هذه القصائد المعارضَة إلا أنها فاقت أكثرها. وعلى هذا الأساس وبعد حساب السلبيات والايجابيات يبقى لشوقي رصيد كبير من التفوق في المعارضات. وهذا يؤكد ما قيل سابقاً وهو أن تفوق شوقي يجب ألا يحسب على أساس تفوق في كل شيء[٥] وحَسبه التفوق في أكثر الفنون الشعرية.

ومع معارضة شوقي لكثير من شعراء العربية مدفوعاً بشعور التفوق، إلا أن الشعراء الذين كان لهم حضور خاص في وعيه كانوا الثلاثة الكبار: أبو تمام والبحتري والمتنبي ولا بد أن هذا الدرس كان من أول ما وعى من أول كتاب قرأه على أستاذه حسين المرصفي وكان من العوامل الفعالة في نمو شاعريته وتوجيهها فقد ضمَّن صاحب «الكشكول» بهاء الدين العاملي، فصلاً من ابن الأثير[٦]، حيث شرح المؤلف رأيه في أحسن الشعراء وأنهم هؤلاء الثلاثة. وهكذا فهم شوقي أن تفوقه سوف يتم إذا صرع هذا الثالوث العربي الذي يبدو ـ في حساب شوقي ـ وكأنَّ الكنديّ أخمل فيه الطائيين. وهكذا سار على هذا المنهاج وتكلم عن المتنبي وكأن هزيمته له أصبحت محققة عندما قال:

ولي دُرر الأخلاق في المدح والهوى      وللمتنبي درة وحصاة

(٤) من أعدل النقاد الذين عالجوا هذا الموضوع هو زكي مبارك في «الموازنة بين الشعراء» وإعجابه الشديد بشوقي في هذا الكتاب ظاهر.

(٥) فَمَثَلاً على جودة خمرياته، يبقى أستاذه النواسي في هذا الفن سابقاً له، ولكن مع تفوق أبي نواس في الخمريات يبقى محدوداً في قطاعات أخرى كثيرة وهذا سر عظمة شوقي الشعرية فهي شاملة مستوعبة لأكثر فنون الشعر.

(٦) انظر الكشكول ٢ / ١٧٨ ـ ١٨٠.

وقد أرسى شوقي قواعد الموازنة الصحيحة وأوحى للنقاد إيحاءً تفوقه على المتنبي عندما أسي لهذا الشاعر الذي كان يحبه والذي أزرى بشعره أن تسعة أعشاره كان في المدح[7]. فعلى هذا الأساس يبقى قسط ضئيل من «معجز أحمد» يصح أن يوسم بأنه شعر. وهكذا فقد تجنب أخطاء هذا الثالوث العربي واختاره من كل واحد أحسنه ووعاه وتمثله وإذا به في شعره فصح القول إنه تقدمهم لأنه اجتمع فيه ما تفرق فيهم من صفات[8].

٢) **المضامين**؛ وأكَّد شوقي تفوقه على القدماء من شعراء العمود بريادته قطاعات جديدة وآفاقاً واسعة تعتبر إضافات حقيقية لمضامين الشعر التراثية المألوفة والتي أشير إليها في الفصل السابق.

ولما كانت هذه الإضافات قد عولجت في فصل أُفرِدَ لها نكتفي في هذا السياق بجمع هذه الريادات الكثيرة في تعداد واحد وفقرة واحدة لكي نُبرِزَ بشكل مركَّز واضح الإنجاز الشوقي في هذا الميدان. وهذه المضامين الجديدة تؤلف حوالي ثلاثة عشر قطاعاً. وهي: ليالي القصر الساهرة، شعر الأطفال، الحكايات أو الشعر السياسي المُجرى على ألسنة الحيوان والطير، شعر الأسرة، الشعر السياسي الصريح، الشعر الوطني، القومية العربية، الخلافة الإسلامية، الشعر الاجتماعي، شعر الحضارات والتاريخ، شعر الأماكن البعيدة، شعر البحر والماء، شعر الفنون.

---

(٧) مقدمة الشوقيات (١٨٩٨) ص ٧.

(٨) هذا ما وَصَفَ به العقاد شوقي بالنسبة إلى شعراء جيله وعصره، ونحن نستعير هذا الوصف لإطلاقه عليه بالنسبة للثلاثة الكبار وكل شعراء العمود. وقد قام عباس حسن في كتابه المذكور سابقاً بدراسة مفصلة لإثبات تفوق شوقي على واحد من هذا الثالوث: المتنبي.

هذه الفتوح الكثيرة والجديدة وسعت دائرة مضامين الشعر العربي وأنقذته من كثير من الرتابة التي اتصف بها ديوان الشعر العربي القديم والذي كان معقوداً على مضامين قليلة ومحدودة كما أن شعرية هذه المضامين الجديدة على مستوى أعلى من شعرية المضامين القديمة والتي كان يدور أكثرها حول المدح وهو شأن تسعة أعشار ديوان أكبر شعراء العمود القديم في نظر الكثيرين، وهو المتنبي. وتحت مجهر النقد الحديث بدأت تظهر في هذه المضامين عيوب كثيرة كانعدام الشعرية وسيطرة الخطابية والفنون البلاغية فيكون شوقي في تجديداته الكثيرة أفلح ليس في توسيع دائرة الشعر العربي فحسب ولكن في إكسابها هذين البعدين الجديدين وهما يميزانه عن أسلافه من شعراء العمود ويؤكدان تفوقه عليهم.

ويتصل بهذا السياق في الحكم على شعر شوقي القصائدي (أو الغنائي كما يوصف عادة) ومكانته بين شعراء العمود كلهم، أمرٌ آخر هو حجم إنتاجه الشعري وهذا ـ أي المقدار ـ يكمل الحكم على النوعية. ديوان شوقي ضخم وقد عَدَّ له بعض النقاد ٢٣,٥٠٠ بيت بينما توفر لاغزرهم إنتاجاً في العصر العباسي ـ ابن الرومي ـ حوالي ١٧,٠٠٠ بيتاً. وهذا الإنتاج الكبير يحسب له حساب في تقويم الشاعر الكبير الذي لم يكن من «أصحاب الواحدة» بل فاضت شاعريته بهذا المقدار اللافت من الشعر فالمقدار وليس النوعية وحدها ذو بال في التقويم الأدبي وهو يميز شوقي عن أسلافه من شعراء العمود ويؤكد تفوقه عليهم.

### ب ـ الشعر الملحمي والمسرحي

وإنجاز شوقي الكبير في تطوير المضامين القديمة في شعره

القصائدي وفي ريادته لآفاق جديدة ومتنوعة كفيلة بإثبات تفوقه على أسلافه من شعراء العمود. ولكن هذا الحكم لا يأخذ بعين الاعتبار إضافاته الكثيرة في جنسين آخرين من الشعر فصِّلَ القول فيهما في هذا الكتاب. ولكن الحديث عنها موصول بسياق هذا الفصل لما لها من خطورة في هذا السياق الجديد وهو أسبقية شوقي وتفوقه على كل شعراء العمود العربي.

هذان الجنسان هما الشعر الملحمي والمسرحي. وَقَدَّ شوقي سيور هذين الجنسين من أديم العمود العربي وتراثه الشعري فشعره الملحمي ومسرحه الشعري يرتكز على أركان الشعر العمودي الأساسية وهي ثلاثة: اللغة الفصحى، والعروض الخليلي والاتجاه البياني، وهذا الارتكاز على هذه الأركان الثلاثة يقيم صعيد الموازنة إقامة صحيحة في هذا السياق الذي يتوخى تقويم شوقي بالنسبة إلى شعراء العمود.

شوقي هو رائد الشعر الملحمي في الشعر العربي وأنجح الشعراء محاولة في زيادة هذا اللون وإدخاله في دائرة الشعر العربي. وتُمَثِّلُ هذا الشعر الملحمي «صدى الحرب» و«الهمزية التاريخية» وغيرهما. ولكن التركيب الذَري للنظم العربي خانه ولم يمكنه من نظم الملاحم كما هي معروفة في الآداب الغربية وعلى الرغم من هذا نظم شوقي في العربية أشبه ما يكون بالملحمة. وشوقي هو أيضاً رائد المسرح الشعري في تاريخ الأدب العربي ولا يزال قائده أيضاً إلى هذا اليوم وله فيه ثماني مسرحيات وهذا هو إنجازه الكبير في التجديد وهو أكبر حجماً من إنجازه في نظم الشعر الملحمي.

وإنجاز شوقي في هذين الجنسين إنجاز جبار لا سيما إذا وضع داخل الإطار الأرسطوي للشعر وأجناسه من غنائي وملحمي

ومسرحي. والشعر العربي قبل شوقي كان ينقصه هذان الجنسان: الملحمي والمسرحي، وقد سد شوقي ثغرة في جدار الشعر العربي بريادته القوية للمسرحية. وسَدَّ قسماً من الثغرة الثانية بمطوَّلاته ولوحاته الواسعة المشبهة للشعر الملحمي. ولم يمنعه من سدها بالكلية إلاَّ التركيب الذري للنظم العربي.

بويع شوقي بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ وكان أساس البيعة شعره القصائدي الذي كان قد نظمه في غضون أربعين سنة والذي خوَّله حقاً أن يكون رأس شعراء العمود العربي كله. ولكنه في غضون الخمس سنوات التي تلت هذه البيعة وصل ذروة تطوره الشعري الغنائي وفوق ذلك سد الثغرة الموحشة التي كانت مقفرة من الشعر المسرحي. وهذا الإنجاز الكبير الذي لم يحسب في بيعة سنة ١٩٢٧ يُرجِّح على نحو قطعي، كفة شوقي على كل شعراء العمود.

والفصل التالي الذي يبحث في أقطار نبوغ شوقي وأبعاد عبقريته وتفسير الظاهرة الشوقيَّة موصول بموضوع هذا الفصل وتؤكد عناصر البحث المختلفة فيه تفوق شوقي على أسلافه من الشعراء.

## أبعاد الظاهرة الشوقية

لعل الفصول السابقة قد أفلحت في كشف النقاب عن الذروة التي أوصل إليها شوقي شعر العمود العربي كله بإنجازاته الكبيرة والكثيرة في التطوير والتجديد والريادة. فشوقي يمكن أن يعتبر بحق تاج العمود العربي والذي لولاه لبقي هذا العمود مبتوراً بعد هذه الفترة الطويلة من الشعراء الكبار بعد المتنبي لا سيما وأن القرن العشرين جاء بمذهب جديد للشعر ـ الشعر الحر مغاير لشعر العمود وأخذ عليه

الصراط الشعري وهو مذهب يبدو معه الشعر العمودي بدون الإنجاز الشوقي ضامراً هزيلاً.

ويتصل بموضوع هذا الباب (هو التدليل على أوَّليَّة شوقي بين كل شعراء العمود) إلقاء نظرة فاحصة على شاعرية شوقي بعد فحص أعماله الشعرية الكاملة لقياس أبعاد نبوغه وأقطار عبقريته. وكل هذه الأبعاد والأقطار تلتقي في دائرة لعل خير ما يصفها هو الشمول والاستيعاب.

١) وأول بعد لافت لهذه الظاهرة الشوقية انتماؤها لأكثر من مذهب شعري واحد[١]. كان شوقي ينتمي إلى الكلاسيكية / العمودية وهذا معكوس في اعتماده أركان العمودية الأساسية ممثلة في الفصحى المحافظة والعروض الخليلي والاتجاه البياني، كما أنه التفت إلى مطالب الشعر التراثية فنظم فيها وطورها وجددها وكان عمودياً أيضاً في فهمه لوظيفة الشاعر في المجتمع وأنه ضمير ذلك المجتمع وفي فهمه للشعر وأنه إلهام علوي.

ولكن انتماءه القوي إلى هذا المذهب الأصيل في الشعر العربي لم يمنعه من الانتماء إلى مذهب آخر وهو الرومنسية / الوجدانية وانعكس ذلك في غزلياته، وفي شغفه بالأبطال والبطولة، وبالأسفار والخرائب والماضي والتاريخ، وكذلك بالوحشة والكآبة وغيرها من الحالات التي تلازم كُهَّان هذا المذهب[٢].

---

(١) انظر تفصيل هذا القول في الفصل الذي يتناول «شوقي والمدارس المختلفة».

(٢) ولعل هذا السياق هو خير سياق لذكر مثل آخر يعكس شاعرية شوقي المستوعبة وهو الشعر الذي نظمه بالعامية من ازجال ومواليا وأدوار لَحَّنَ أكثرها وغناها الموسيقار محمد عبد الوهاب. وعندما فعل شوقي هذا صعد رومنسيته ووجدانيته (التي كان قد أفصح عنها في إطار

وإلى هذين المذهبين اللذين انعكسا بوضوح وقوة في شعر شوقي كان هناك المذهب الرمزي الذي ظهرت بذوره بشكل بدائي في أدبه ولكن بشكل لافت أيضاً في المدى الذي استعمله فيه شوقي في آثاره الكثيرة. فقد ظهرت في أواخر عمره في مسرحياته التي كانت هي الأخرى تعبيراً رمزياً عن التيارات الجارية في عصره لا سيما في العشرينيات في هذا القرن.

لقد اجتمع في شوقي مذهبياً ما تفرق في غيره من الشعراء(٣).

٢) والبعد الثاني للظاهرة الشوقية هو الوحدات الفكرية الكبيرة التي كانت تَكْمُنُ في وعي شوقي والتي انعكست في شعره بشكل لوحات فنية واسعة. لم يكن شوقي شاعر القطاع الضيق بل كان شاعر الدائرة الواسعة. وكانت حدود هذه الدائرة حدود الكون الشاسع وقد أفصح هو عن ذلك في مقدمته للشوقيات(٤). لكن التركيب الذري للنظم العربي بوحداته الإنشائية القصيرة الممثلة بالبيت الواحد ثم بالقافية الموحدة منعت الشاعر الكبير من إرضاء حاجته إلى التعبير الشكلي الملائم لهذه الوحدات الفكرية الكبيرة التي كانت تتشكل في وعيه فجاءت هذه متناثرة هنا وهناك في أعماله الشعرية. ومع ذلك فلها انعكاسات في لوحات شعرية واسعة تعد من أوسع ما في الشعر

---

= الفصحى) لأنه بدأ يستكشف وسطاً لغوياً جديداً ويطوره لأداء وجدانيته. وهذه المقطوعات الجميلة بالعامية مثل آخر على تصرّف شوقي في فنون القول في وسط لغوي لم يكن هو من أنصاره إذ كان ركناً كبيراً من أركان الفصحى.

(٣) ويُترجم هذا البعد إلى لغة النقد القديم الذي يتحدث عن «التصرف في فنون القول ومذاهبه». فقد نظم شوقي في أساليب أكثر الفحول وغير الفحول فقد نظم في طريقة الثالوث الكبير أبي تمام / البحتري / المتنبي، ثم نظم في أسلوب البهاء زهير، وابن النبيه، وابن مطروح، والتلعفري.

(٤) أنظر هذا مبسوطاً في فصل «شوقي والطبيعة».

العربي من لوحات. فإذا انتزعت هذه اللوحـات المؤتلفة من مـواطنها المختلفة في أعمال شـوقي الأدبية ووضعت جنبـاً إلى جنب فإن هـذا الوضع يعيد تشكيل الرؤية الشوقية الشاملة ولعل خير الأمثلة على هذا الحد ما نظمه في الإسلام في جميع قطاعاته فشوقي هو شاعـر الإسلام غير مُدافع.

٣) والبعد الثالث للظاهرة الشوقية هو جمع الشاعـر بين الغيـرية والذاتية. وهذا معكوس بوضوح في المذهبين الـرئيسيين اللذين كـان ينتمي إليهما، الكلاسيكسية العموديــة والرومنسية/ الوجدانية وليس من السهل على الشاعر أن يجمع بين الغيرية والـذاتية وقـد مكن هذا الجمع شوقي من إنتاج شعري كان ضخماً بقـدر ما كـان منوَّعـاً. أما غيريته فقد مكنته من كتـابة سلسلة الـروايات النثـرية[٥] حـوالي سنة ١٩٠٠. . وأهم من ذلك سلسلة المسرحيات التي طلع بها عـلى العالم الأدبي في السنوات الخمس الأخيرة من حياته. فالغيرية هي التي مكنته من تصوير هذا العدد الكبير من الشخصيات المسـرحية التي أصبحت مقرونة باسم شوقي أمثال كليوبترا، ليلى والمجنون، عبلة، عنترة، علي بك، الست هدى. ويضاف إلى هذه الروايات والمسرحيات شيء من شعره القصائدي الذي يعكس أيضاً هذه الغيرية.

أمـا ذاتيته فقـد مكنته من نـظم سلسلة طـويلة من المقـطوعـات والقصائد الجميلة التي تصف الطبيعة حيناً وتعبر عن حياته العـاطفية حيناً آخر وهي الغزليات الجميلة المبثوثة في الشوقيات وأجمل منها تلك التي في المسرحيات ولا سيما «مصرع كليوبترا» و «مجنون ليلى».

---

(٥) انظر مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب.

٤) والبعـد الأخير للظاهـرة الشوقيـة هو اهتمـام شوقي بـالفنون كلها[٦]، وكان أول من أعار هذه الفنون اهتماماً شديداً وكان في هذا فريداً بين شعراء العمود العربي كله. لم يكن شوقي شاعراً فحسب بل كـان راعياً للفنـون كلها في القـاهرة وفي مصر: الموسيقى، التلحـين، الغناء، التصوير، الخط، النحت، المعمار، التمثيل. وقد وسـع هذا فهمه للشعر وعـلاقة الشعـر بهذه الفنـون لا سيما المـوسيقى والتلحين والغناء والتمثيل.

وكان له علاقة خاصة بالموسيقى والغناء والتلحين والمسـرح وهي أعلق الفنـون بالشعـر. وكان لشـوقي أياد بيضـاء عـلى هـذه الفنـون واهتمام حقيقي وعميق بتطويرها ونهضتها في بلده الأمر الذي دعاه إلى تشجيعهـا. وأبرز الأمثلة عـلى هذا هـو اكتشافـه مواهب محمـد عبـد الوهاب الفنية ورعايته لها. وقد أفاد الشعـر العربي من هـذه الرعـاية إفادة كبيرة لأن الموسيقار الكبير أولى شعر الشاعر الكبير اهتمامه فلحّنه وغنّاه وبذلك كتب له عمراً جديداً واختط له دائرة جديدة واسعة من الولاء في قلوب الآلاف بل الملايين التي عرفت شعر شـوقي من غناء عبد الوهاب. ولا نعرف شاعراً غُنِّيَ شعره بقدر ما غني شعر شوقي. والمهم في هذا الموطن أن هذا كان مزجاً بـين لونـين من الفن ـ الشعر والغناء ـ، وأن غناء عبد الوهاب لشعر شـوقي لم يكن إسهامـاً في فن الغناء فحسب بل كان أيضاً تفسيراً للغنائية في شعر شوقي لأن حنجرة الموسيقار الذهبية فجرت ينابيع الغنائية في شعر شـوقي بتركيزهـا عـلى

---

(٦) قارن شوقي بجبران خليل جبران الذي كان مصوراً، وَكَتَبَ كتيباً عن الموسيقى ولكن بينما كان جبران مصوراً محترفاً كان شوقي متذوقاً لهذه الفنون وراعياً لها.

البعد الصوتي في شعره[7].

وكذلك عقد شوقي الصلة بين المسرح وبين الشعر العربي العالي. فظهرت تمثيلياته على خشبة المسرح وهذا أمر بسط فيه القول في فصل «مسرح شوقي»[8].

وأخيراً هناك قطاع آخر في دائرة الفنون التي أولاها شوقي عنايته والتي تفرد فيها بين شعراء العمود وهو وصفه لمنجزات الفنون التشكيلية. وهو قطاع يزخر بالشعر الخالد ولا يميزه عن شعراء العمود كلهم فحسب لكن يلحقه بقافلة الأدب العالمي[9].

## تفسير الظاهرة الشوقية

هذا الإنجاز الكبير الذي قام به شوقي والذي جعل من صاحبه ظاهرة أدبية وفنية في سماء الشرق العربي يحتاج إلى تفسير. ومفتاح هذا التفسير هو اجتماع عدد كبير من العوامل الفعالة لم تجتمع لغير شوقي[1] وكانت كلها تعمل مُتزامِنةً لخلق هذه الظاهرة التي ندعوها

---

(٧) وهناك رسالة رائعة كتبها شاعر الأردن مصطفى وهبه التل عن بيت شوقي المشهور الذي غناه عبد الوهاب.

ليلى مناد دعا ليلى فخفّ له      نشوان في جنبات الصدر عربيدُ

والرسالة مدرجة في «عرار» كتاب البدوي الملثم عن الشاعر، دار القلم؛ بيروت، ص ١٧٠ - ١٧٨.

(٨) ولكن شوقي لم يجد الممثل والمخرج المثالي لمسرحياته كما وجد الموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب لغناء شعره وتلحينه. ومع ذلك فاوبريت «مجنون ليلى» الرائعة التي ظهرت على الشاشة البيضاء مثل لما يمكن أن يحدث لشعر شوقي المسرحي عندما تلتقي مواهب الممثل والملحن والمغنية ممثلة في أحمد علام وعبد الوهاب وأسمهان على التعاقب.

(٩) انظر عن هذا الفصل «المضامين الجديدة في شعر شوقي».

(١) أخذت الظاهرة الشوقية حظها من العناية في فصل «المكونات والمؤثرات» ولكن من زاوية أخرى.

أحمد شوقي صاحب هذا الإنجاز الكبير:

**أولاً**: الموهبة الكبيرة: هذه أوَّل وأهم العوامل التي يجب أن تؤكد في هذا التعداد ولولاها لما كانت هذه الظاهرة الشوقية حتى لو اجتمعت بقية العوامل كلها. كانت هذه الموهبة قوية في صغره لاحظها الأساتذة والزملاء والمريدون ولازمته طوال حياته(٢). وكانت أطرافاً من هذه الموهبة معكوسة في عينيه على رأي المعاصرين وفي طريقته في النظم عندما يزوره الإلهام الشعري.

**ثانياً**: وتأتي بعد الموهبة الفطرية الثقافة الواسعة، فشوقي يشترك في الموهبة مع كثير من شعراء العمود ولكنه ينفرد عنهم كلهم بالثانية وهي الثقافة الواسعة، وهذه هي التي أذكت شاعريته ورفعت مستواها الفكري. والشعر العالي يخاطب العقل بقدر ما يناجي الشعور. وكما كان شعراء العصور الإسلامية أوسع ثقافة من شعراء العصر الجاهلي وكان العباسيون منهم أوسع ثقافة من الأورويين كذلك كان شوقي بالنسبة إلى شعراء العصور الإسلامية، فهؤلاء على العموم كانت ثقافتهم لغوية أدبية تتحرك في إطار ضيق من الحضارة العربية حتى المعري الذي تَعَرَّف على الفكر اليوناني القديم كانت ثقافته في الواقع لغوية أدبية. وقد أتلف شعره الفلسفي بالغريب ولزوم ما لا يلزم ثم خرج عن الدائرة الإسلامية مراراً كما فهم دارسوه. أمَّا شوقي فكان ظاهرة جديدة في تاريخ الشعر العربي وقضية العلاقة بين شعر الشاعر وثقافته. جمع شوقي بين الحضارتين الشرقية والغربية وكان أول من فعل هذا من شعراء العمود فكان يعرف من اللغات الإسلامية العربية

(٢) وجدير بالذكر أن هذه الموهبة لم تكن تضعف على مر السنين كما يحدث لأكثر الشعراء بل كانت تقوى فقد كانت السنوات الخمس الأخيرة من حياة شوقي ذروة توقّده الشعري.

والتركيبة وربما الفارسية[٣]. وهذه المعرفة فتحت له أبواب العالم الإسلامي الأدبي بوحداته الثلاث الكبرى وإلى ذلك كان يتقن الفرنسية وهذه فتحت له آفاقاً واسعة من أدب الغرب الأوروبي وقد عاش في بلاد القوم ودرس الحقوق وتمثل الأدب الغربي لا سيما المذهب الرومنسي منه. هذه الثقافة الواسعة التي لم تتهيأ لأحد من شعراء العمود قبله هي التي تفسر إلى حد كبير تطوير شوقي لمضامين شعر العمود القديمة وتجديده في مضامين أخرى وسده ثغرة المسرحية في واجهة الشعر العربي.

ثالثاً: وقفه كل وقته وجهوده ـ وهما عنصرا الحياة الفنية الخلّاقة ـ على صيانة شعره وتطويره وإنضاجه والبلوغ به إلى درجة الكمال[٤]. وهذا لا يتم إلا بتوفر أسباب الحياة المادية التي تمكّن الشاعر من القيام بها وقد تهيأت هذه الأسباب لشوقي فكان موسراً وصاحب الحظوة في القصر، الأمر الذي مكّنه من تذليل الصعوبات التي كانت تقف في وجه غيره من الشعراء الموهوبين الذين حرموا هذه الأسباب ولم يستطيعوا تنمية مواهبهم وإنضاج شاعريتهم وشعرهم بالدراسة المتأنية والتأمل الكثير. وقد درس شوقي قضية تنمية الشاعرية وإنضاجها وتجنب الأخطاء التي وقع فيها معاصروه وأسلافه والتي دلل على شيء منها في مقدمته النثرية[٥].

---

(٣) انظر الملحق عن شوقي والفارسية.

(٤) شرح شوقي نفسه هذا وسر تفوقه على زميليه حافظ ومطران في اجابة على سؤال قال فيه بأن الأول يهدر طاقاته ويضيع عمره في الكلام طول النهار فإذا فاجأه الليل كان متعباً لا يستطيع النظم، أما مطران فقد شغل نفسه بالزراعة والنقابة الزراعية التي كان ينفق عليها بياض نهاره، ولم يكن مصيره إذ جنّه الليل يختلف كثيراً عن مصير صاحبه: انظر مجلة «الهلال» اكتوبر ١٩٨٢/ص ٣١ - ٣٣.

(٥) ومنها تجنبه الهجاء والمجون اللذين كانا في رأيه يُزريان بالشاعر.

رابعاً: الاختبارات والتجارب: وقد كان شوقي مجدوداً بالبيئة التي كان يتحرك فيها وبالظروف التي أحاطت به وهذه كلها لها أهميتها في نمو الشاعر فقد لا تغني الموهبة الكبيرة والثقافة الواسعة إذا كانت الاختبارات والتجارب تنقص الشاعر ولا تصهر ثقافته ولا تذيبها. وقد فهم شوقي أهمية هذا في تكوين الشاعر وأشار إليه في مقدمته للشوقيات عندما قال إن الشاعر يجب أن يكون ليس عليماً فقط بل يجمع إلى ذلك «تناول التجارب» وأن يكون «مُجَرَّباً»(٦).

رجع شوقي من فرنسا إلى مصر وأصبح شاعر القصر وعكس ما وهم البعض لم يكن هذا كله شراً بل كان هذا إذكاء لشاعريته في كثير من المجالات، فقد مكنه القصر وعلاقته به من هذه التجارب والاختبارات. لم يكن شوقي في حاجة إلى هبات الأمير فقد كان موسراً يدير تجارة رابحة وكان رجلاً أرستقراطياً مكنته علاقته بالقصر من الإشراف على الدنيا من علٍ ومن الحرية المطلقة لتنمية شاعريته. فوقف ثراءه ومكانته عند السلطان على إنماء تلك الشاعرية وأصبح يتحرك بين القاهرة والآستانة ويزور عواصم الدول الأوروبية ويتصل بالحركات السياسية والفكرية الكبرى التي كانت تجتاح العالم الإسلامي، الأمر الذي وسع فهمه لمشاكل الحياة ومشاكل الإسلام الكبيرة لا سيما الخلافة. وكان نفيه إلى إسبانيا نتيجة لعلاقته بالقصر وموقفه السياسي من الاحتلال وقصيدته اللامية في السلطان حسين كامل. وكان هذا النفي بركة كبيرة على شوقي لما هيأ له من فرص للشعر والتأمل والإقامة في أرض مشحونة بالذكريات لشاعر الماضي

---

(٦) مقدمة الشوقيات ص ١٢.

والتاريخ. وكل هذا عمق تجاربه واختباراته[٧].

خامساً: وكان شوقي مَجدُوداً في معاصـرته للأحداث الجسام التي غَيَّرت تاريخ الشرق العربي والإسلامي الذي يشعر شوقي بانتماء شديد إليه. فقد شهد أكبر حـدث في تاريـخ مصر السياسي والعسكـري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ألا وهـو الاحتلال الانجليـزي لمصر والـذي بقي في وعيه منـه ندوب والـذي لم ينقطع عن ذكـره في شعره. ثم عاصر الحرب العالميـة الأولى التي أطاحت بـالامبراطـورية العثمانية ووضعت معظم البلاد العربية والإسلامية ـ دار الإسلام ودار شـوقي ـ تحت النفوذ الأوروبي. وأخيـراً عاصر شـوقي دور الخـلافـة الأخير: شفقها ثم غسقها، احتضارها ثم إلغاءَهـا سنة ١٩٢٤ وكـان من أنصارها وأنصار الجامعة الإسلامية التي كانت الخلافة رمزاً لها.

هذه أحداث جسام كان لها صدى ودويٌ قوي في العالم وفي عالم شوقي. وكانت مُلْهِمةً لشاعر شديد الحساسية التاريخية[٨] ولعل أهمها في ضمـير شاعـر وسمناه بـأنه شـاعر العمـود الإسلامي، كـان الغاء المؤسسة الإسلامية الجليلة التي دامت أكثر من ثـلاثة عشر قـرناً والتي كان شوقي قد ذكرها كثيراً في شعره ألا وهي الخلافة. والأحداث تلهم وتلهب خيال الشعراء لا سيما أولئك الذين رزقوا حساً تاريخياً كشوقي،

---

(٧) وَمَنْ من شعراء العرب تهيأ له هذا «الدلال» ـ أي أن يقضي سنوات الحرب الكبرى الأولى في ذلك الميناء الجميل ـ برشلونة، يشرف من منزله على شواطىء البحر العظيم ويعي ويتمثـل التراث الأندلسي خلال هذه السنوات الخمس، ثم يزور الأندلس «بالقـطار المجد» ويكـون البحتري «سميره في الترحال» وتكون حصيلة هذه التجـارب الروائـع الأندلسيـة على قلتهـا والتهيؤ لتغيير مساره الحياتي والشعري بعد رجوعه إلى مصر، ذلك التغيير الذي أصعده إلى ذروة مجده في العقد الأخير من حياته.

(٨) وهو الذي كان يرى التاريخ «أبا الشعر».

والمهم في هـذا الموطن أن معـاصرة شـوقي لهذه الأحـداث التي هزت المجتمع العربي الإسلامي تمت في آخر أدوار التاريخ الإسلامي الذي كانت الخلافة تهيمن عليه وهذه أحداث حدثت وهي لا تعاد. وكـان من حسن طـالع التـاريخ الإسـلامي أن لا تنقضي هـذه الفتـرة التي ختمت ثلاثة عشر قرناً من الخلافة ولا يكون معاصرها شـاعراً كبيـراً يعرف كيف يُنصِفها ويذكرها ذكراً يتناسب مع حجمِ المأساة.

وهذا اتفاق[٩] ليس شوقي مسؤولاً عنه ولكنه كما قلنا كان مجدوداً بهـذه المعاصـرة التي جعلته شـاعر الخـلافة الأول والتي جمَّلت شعـره والشعر الأسلامي بهذا المضمون الجليل.

سادساً: تأخر شـوقي الزمني عن شعـراء العمود. هـذا الاتفاق مكَّن شوقي من الانتفاع بهذا التراث الشعري الطويل الذي يمتـد في شكله الإسلامي من القرن الأول للهجرة وفي شكله العربي يبـدأ من زمنٍ سَبَقَ الهجرة بزمان طويـل. فالشـاعر الـذي درس هذا التـراث الكبير وقرأه بإمعان وهضمه وتمثله وأفاد منه غير الشاعر المولود في القرن الهجـري الأول أو الثاني والـذي ليس أمـامـه إلا قليـل من النمـاذج الشعرية. كان في هذا التأخر الزمني انضاجٌ لشاعرية رجلٍ كان يقرأ بِنَهَمٍ وتحتفظ ذاكرته العجيبة بما كان يقرأ وتعرف كيف تعيد سبك هذا المخزون الشعري وصياغته وإلى ذلك فهو يعرف كيف يتجنب أخطاء أسلافه الفحول.

وتأخر شوقي الزمني أفاده أيضاً من نـاحية أخـرى في فهمه لمعنى التاريخ الإسلامي وحضارته. فالشاعر الإسلامي المعاصر للرسول كان

---

(٩) ولو كان من مواليد القرن الثامن عشر لما شهد أحداثاً ألهمته.

لديه كثير من الأنجازات المحمدية التي كانت توحي له القول كما فعل شعراء الرسول الثلاثة: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبدالله بن رواحة. ولكن عندما نظم شوقي في التاريخ الإسلامي كان العرب قد فتحوا من الهند إلى الأندلس وكانت الحضارة والنظم الإسلامية قد نمت وترعرعت في العصر العباسي الأمر الذي مكن شاعر القرن الثالث عشر من قياس أبعاد هذا الإنجاز الضخم والتعبير عنه في شعر ملائم ومناسب لا يقاس ولا يوازن به شعر صدر الإسلام والقرن الأول الهجري. إذن كان شوقي مجدوداً في تأخره الزمني الذي مكنه من الإشراف على التاريخ الإسلامي الطويل وعلى التراث الشعري الطويل أيضاً من مرقبه العالي بعد مضي حوالي ثلاثة عشر قرناً على بدء ذلك التاريخ.

هذه هي العوامل الكثيرة التي لم تتهيأ لأحد من شعراء العمودِ ممَّن سبقه، وكانت كلها تعمل على إنضاج شاعرية شوقي إنضاجاً انتهى بإصعاده إلى ذورة ذلك العمود وتسنمه تلك الذروة طوال عصرٍ يمكن أن يدعى بحق عصر شوقي.

## ملحقان

معارضات شوقي ظاهرة لها أبعاد كثيرة[1] يهمنا منها في هذا

(١) راجع في هذا الموضوع فصل طه وادي في «شعر شوقي الغنائي والمسرحي» ص ٤٥ ـ ٨٠، ومقالات المشتركين في مهرجان حافظ وشوقي ١٩٨٢ وقد ظهرت في «فصول» اكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٢ وهم د. ناصر الدين الأسد «عناصر التراث في شعر شوقي» ص ٢٣٥ ـ ٣٣، د. محمد بنيس «النص الغائب في شعر شوقي» ص ٧٨ ـ ٨٤، د. محمد الهادي الطرابلسي «معارضات شوقي بمنهج الأسلوبية المقارنة» ص ٨٥ ـ ٩٦، د. كمال أبو ديب «شوقي والذاكرة الشعرية» ص ٩٧ ـ ١٠٦. راجع أيضاً د. ابراهيم عوضين «دوافع المعارضة عند شوقي» في الثقافة/ أكتوبر/١٩٨٢ وكتابه «المعارضة في شعر شوقي».

الموطن بُعدان يجمعان سوية ما تفرق في فصلين سابقين، أي القول في رغبة شوقي في التفوق على من تقدمه من الفحـول والقول في مـظاهر هذا التفوق وأدلته[٢].

١) المعارضات وعكسها رغبة شوقي في التفوق: ليس هنـاك من شك في أن الذي لفت نظر شوقي إلى المعارضات هـو أستاذه حسـين المـرصفي الذي كتب فصـلاً شائقـاً عن هذا المـوضـوع في «الـوسيلة الأدبيـة» وفوق ذلـك كان من أشـد المعجبين بـالبارودي الـذي رفـع المرصفي له ذكراً في كتابه وفضل بعض معارضاته على قصائد الأقدمين المعارَضة كرائية أبي نواس، الأمر الذي أذكى رغبة شوقي في المعارضة ليس بقصد التساوي مع الأقدمـين فحسب بل بقصـد التفوق عليهم أيضاً.

كانت معارضات شوقي الأولى محاكاةً لـروائع الأولـين وكانت في الوقت ذاته تجربة شعرية مفيدة لشاعر كان يروض القول في هذه الفترة من حياته لِيقَوِّي جناحه الشعري. ثم صارت تعكس يقين القدرة في الشاعر الفني على مجاراة هؤلاء الأقدمين. ولكن سرعان ما عبر الشاعر جسر المحاكاة واستشرف أفقاً جديداً وهو أفق التفوق[٣].

٢) المعارضات كمظهر ودليل على التفوق واستشراف شوقي أفق التفوق جعل منه إمام المعارضين فلم يعرف التاريخ الشعري العـربي

(٢) هذان البعدان يمثلان وجهة نظرنا الخاصة في هذه المعارضات لا سيما القول إن شوقي لم يرد أن يجاري القدماء فحسب ولكن أراد أن يتفوق عليهم وبالتالي أن يظهر كـرأس شعراء العمـود كله.

(٣) وقد ذكر التحدي في ارجوزته «دول العرب» ص ٧ فقال: ـ

دعـا التحـدي خـاطـري فَلبَّـا يحـذو مثـال السَّـلفِ الالبـا

شاعراً عارض هذا العدد الضخم من الأقدمين معارضة شوقي لهم[٤]. وإلى هذا العدد الضخم كان شوقي يعارض شعراء ينتمون إلى عصور مختلفة ولم يكونوا مؤتلفين في مذهبهم الفني. فكان منهم الفحول وغير الفحول «وأصحاب الواحدة» كالحصري وابن زريق البغدادي[٥].

ودراسة هذه الشوقيات المعارضة والقصائد الأخرى المعارَضة دراسة موازنة تظهر أن شوقي تفوق في كثير من معارضاته[٦]، كما في الأندلسيات: السينية، والنونية، والموشح، وكما في البائية، «صدى الحرب». ولا ينتظر أن يتفوق شوقي الذي نظم هذا العدد الكبير من المعارضات على كل أسلافه فيكفي أنه تفوق على كثير منهم وأن يكون ساواهم في عدد كثير آخر أو تأخر عنهم قليلاً[٧]. وتفوّق شوقي في هذا المضمار انجازٌ كبير لأنه تفوق شاعر واحد على شعراء متعددين في قصائد تُعد من غررهم وهو يؤكد شمولية شاعرية شوقي واستيعابها هذه المذاهب المختلفة التي كان عليها هؤلاء الشعراء، وهي تؤيد أيضاً

---

(٤) انظر اللائحة الطويلة في المقالات التي أشير إليها سابقاً في حاشية رقم (١).

(٥) انظر «الشوقيات المجهولة» ٢/ ٣٢.

(٦) ونحن في هذا مع زكي مبارك الذي تناول عديداً من قصائد شوقي في كتابه «الموازنة بين الشعراء».

(٧) كما هي الحال في «نهج البردة» الذي يختلف فيها تقويم المُوازين فمن النقاد من يفضلها على «بردة» البوصيري ومنهم من لا يفعل ذلك. ونحن نرى أن «الشوقية» على أقل تقدير تساوي «البوصيرية» في الشعرية. وفي «نهج البردة» ينكر شوقي أنه يعارض البوصيري ويعترف له بالسبق في أبيات معروفة لكن هذا أسلوب شوقي لا سيما في هذه الفترة وهو في أزمة روحية تدعوه إلى التوبة والتواضع بعد تخلفه عن مرافقة عباس حلمي في حجته المعروفة سنة ١٩١٠. فأراد أن يكفر عن خطيئته بهذه القصيدة وما كان في استطاعته أن يقول غير هذا في تلك المناسبة.

ما قيل في شوقي تفسيراً لتفوقه على معاصريه «أنه أجتمع فيه ما تفرق فيهم» وكذلك كان الأمر بالنسبة لمن سبقه من هؤلاء الفحول.

إذن كانت هذه المعارضات وسيلة التعبير المباشر لِقبول شوقي تحدي القدماء ورده عليهم(٨) كما كانت تعكس انتماء شوقي القوي للتراث الشعري وتوظيفه له لإثبات تفوقه. وقد مكنت هذه المعارضات شاعر الإحياء من القيام بإحياء التراث. فقد أثارت اهتماماً مُجدَّداً بالقصائد المعارضة. فصارت (على سبيل المثال) بائية أبي تمام ودالية الحصري تقرآن في إطار جديد وهو معارضة شوقي لهما. ومن هنا وصلت هذه المعارضات الجديد بالقديم في عروة وثقى وَوحدت التراث الشعري العربي وأدارت عنه حواراً وجدلاً ذكَّر الناس بوحدته الأساسية المتكاملة.

**ملحق ٢**

**عمود الشعر**

هذا الملحق تفصيل وإضافة لما أجْمِلَ في الفصل السابق عن وصف كل هذا الشعر الذي سبق ظهور الشعر الحر طوال القرون والذي مَثَّل ذروته شوقي ومدرسته بهذا النعت أي العمود الذي استعرناه من المعجم التراثي.

---

(٨) وجدير بالملاحظة ما كتبه شوقي في احدى مقالاته سنة ١٨٩٩ حيث تقوم موازنة بين القدماء والمحدثين ويوحي فيها بإمكانية تفوق المحدثين كقوله «فما هومير بأعلى من هوجو مكانة» ثم يفضل (بستور) على (أبقراط) و(سارابرنار) على ممثلي أثينا القديمة و(نابليون) على (الأسكندر): انظر «الشوقيات المجهولة» ١/ ١٥٦ ـ ١٥٧.

ـ أ ـ

قابل النقاد القدماء ووازنوا بين القدماء والمحدثـين وفصلوا بينهما فصلاً جازماً ووصفوا القدماء بأنهم نظموا في إطار عمود الشعر وكانوا من المطبوعين، أما المحدثون أمثال بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام فقد هجروا عمود الشعر وذهبوا مذهباً جديداً ـ البديع[1] ـ. هكذا فَهِمَ النقاد الثلاثة الآمـدي وعبد العـزيز الجـرجاني والمـرزوقي الفئتين الكبيرتين من الشعراء الذين اقتسموا بينهم ديوان الشعر العربي حتى عصر أواخر الفحول في القرن الخامس الهجـري أو الحادي عشر الميلادي.

ولهؤلاء النقاد بعض العذر في هذا التقسيم وهو سليم ما دام يقام في إطار الشعر العربي طوال هذه القرون حتى القرن العشرين. ولكن ظهور الشعر الحر ظهوراً قوياً بعد الحرب العالمية الثانية لفت النظر إلى أن هذه الفروق بين القدماء والمحدثين التي كان تبدو خطيرة للآمدي والجرجاني والمرزوقي تبدو الآن طفيفة وواهية ومُسَطّحة[2]. وفوق ذلك فهي تخفي السمـات المشتركـة بين هـذا الشعر كله وهي أسـاسية في اعتمـادها عـلى الأركان الثـلاثة: اللغـة الفصحى والعروض الخليـلي والاتجاه البياني[3]. وليس أدل على هذا من أن الشاعر الذي كان عند

---

(١) «وغاصوا» على المعاني وكانوا أصحاب الصنعة.

(٢) وكذلك كانت الفروق بين أفلاطون وأرسطو تبدو جسيمة وخطيرة حتى جاءت الفلسفة الحديثة بمشاكل وقضايا ومفاهيم جديدة ومعها مفـاتيح جـديدة لحلهـا أصبح معهـا المعلمان الأولان وكأنهما ينتميان إلى مدرسة فلسفية واحدة مع بعض الفروق.

(٣) غاب عن النقاد القدماء الذين أخذوا بمذهب الفصل بين القدماء والمحدثين أن هؤلاء كانـوا يطوّرون امكانيات الخطاب الشعري العربي وأنهم في الواقع لم يكونوا خارجين عن شيء بـل داخلين ومتعمقين في فهمهم لتركيب اللغة العربية وطاقاتها التعبيرية. فالجناس مثلاً استعماله

النقاد إمام المذهب الجديد ـ البديع ـ أبا تمام، كانت «حماسته» تتألف من مختارات تنتمي إلى عمود الشعر(٤)، الأمر الذي يدعو إلى القول إن أبا تمام كان يشارك نقّاده فيما دعوه عمود الشعر وأن شعره لم يكن بعيداً عن ذلك العمود. ولكنه أكّد أو بالغ في تأكيد بعض ملامح هذا العمود وفي تطوير إمكانيات وسط العمود اللغوي وهو الفصحى. فكان هذا المذهب الذي ظنه النقاد خارجاً عن العمود ولكنه في الواقع لم يكن كذلك وإنما كان يمثل مرحلة من مراحل التطور في شعر العمود.

وما يقال في وحدة هذا الشعر طوال هذه القرون قبل بزوغ فجر الشعر الحر يقال في النقد القديم في عصوره الذهبية. كانت الفروق بين هؤلاء النقاد تبدو واسعة وبعيدة قبل ظهور النقد الحديث المُواكِب لحركة الشعر الحديث، ولكن هذا النقد يبدو كله أو أكثره مشابهاً لبعضه البعض عند مقارنته بالنقد الحديث. وهذه المشابهة ترجع إلى وحدة هذا التراث العمودي الجوهرية وإلى طبيعة الشعر العربي الذي كان هذا النقد موجّهاً إليه بل ومنتزعاً منه وهو ذَرِّي في تركيبه وبنائه.

ـ ب ـ

والنقد الشعري العربي مدين للبحتري «سمير شوقي في الرِّحال» بهذا التعبير الجميل «عمود الشعر» الذي اعتمده النقاد حتى القرن الحادي عشر الميلادي والذي فقد شيوعه بعد المرزوقي في ذلك القرن. هذا التعبير، الشعر العمودي أو شعر العمود، الذي بُعِثَ في العصر

= عند أصحاب المذهب الجديد ما كان إلا تطويراً بيانياً لأحد مواطن القوة الكامنة في اللغة العربية الثلاثية الجذور ـ واللغة أحد أركان العمود الأساسية الثلاثة.

(٤) وهي هي المختارات التي قدم لها المرزوقي وشرح في تلك المقدمة نظريّته وآراءه عن عمود الشعر.

الحديث صالح كل الصــلاح لـوصف هذا الشعر العربي الذي نظم في هذا العصر الإسلامي الطويل الذي بلغ ذروته في شوقي ومدرستـه. وهو تطوير دلالي وتوسيع للتعبير الذي استعمله البحتري ويمكن اطلاقه على كل هذا الشعر الذي دلَّنا على وحدته الجوهرية. وإحيـاؤه بمعناه الموسع هذا فيه خير كثير للمعجم النقدي العربي الحديث لأنه يعكس حقيقة ذات بال عن كل هذا الشعـر ألا وهي وحدتـه الجوهـرية التي أخفتها الكلمات المتعددة التي وصفت هذا الشعر وأدواره المختلفة قديماً وحديثاً[٥]. فهذا الشعر عمودي والمذهب هو العمودية ويمكن الكلام عن المذهب في عصر الإحياء بالعموديـة الجديـدة أو المحدثـة وهو مـا يُـرادف Neo - Classicism. ويزَيِّن هـذا التعبير كـوصف لهذا الشعـر ومذهبه هو أن شكل القصيدة العربية الهندسيـة يشبه العمـود أيضاً، فالكلمة تصويرية دقيقة تعكس الملامح الأساسية المميزة للشعر العربي أو القصيدة العربيـة: وهي مستطيلة كـالعمود وكـل بيت فيها مسـاو للآخر.

ومن فضائل هذه الكلمة أو هذا التعبير عدا دقته وقوته التصويرية أنه منتزع من التراث[٦] وليس منقولاً ولا مترجماً. ويزيد في أهميته أنه يتـرجم كلمة classicism التي تـظهر في النقـد العربي بشكلهـا الغربي وتخلق بوجودها مشاكل لغوية وأخرى غير لغويـة. ولكن كلمة عمـود

---

(٥) فضلاً عن الكلمات المتعددة في المصادر القديمة من عهد الآمدي إلى ابن الأثير هناك عدد آخر من الأسماء يطلق علـى العمودية الجديـدة، مدرسـة الاحياء، أمثـال «المذهب المـدرسي»، «المذهب الاتباعي الحـديث»، «المذهب القـديم»، «المذهب السلفي»، «المـذهب الجامعي» وبعضها مترجم.

(٦) ونحن في هذا مع الدكتور عبد القادر القط في ايثار الوجدانية على الرومنسية والعموديـة على الكلاسيكية.

(عمودية) فضلاً عن كونها تعبيراً تراثياً هي أدق في تصوير المذهب الكلاسيكي من مرادفها الغربي. فهذه الكلمة الأجنبية[٧] لا علاقة لها أصلاً بالمذهب الأدبي المعروف الذي أصبحت تدل عليه، ولكن تووطِىء على استعمالها ثم نقلت إلى العربية مع اصدائها ومعانيها وظلال معانيها الغربيّة الغريبة، بينما كلمة «عمود» توحي مباشرة بشكل القصيدة العربية وبنائها الأساسي المميِّز لها. وأخيراً لهذا التعبير كمرادف لـ classicism قضية ثالثة وهي أنه يعكس روح الكلاسيكية التي فهم النقاد أنها قريبة إلى المعمار بقدر ما الوجدانية/الرومنسية قريبة إلى الموسيقى. والعمود يوحي بالمعمار.

أما إطلاق هذا التعبير «عمودي» بمعنى «كلاسيكي» على كل الشعر القديم فتبرَّره الحقيقة أن سمة هذا الشعر الغالبة هي الكلاسيكية ففيه العقلانية والتيار الأخلاقي وتصوير الواقع والاتكاء عليه والاعتماد على القواعد وهذه سمات معروفة للمذهب الكلاسيكي. وهذا القول صحيح على الرغم من أن الرومنسية/ الوجدانية تظهر فيه من حين لآخر إلا أن هذا الظهور يتم في إطار الشكل الكلاسيكي محوطاً باللغة والعروض حتى وبالاتجاه البياني ـ أركان هذا المذهب الأساسية. إذن هذا التعبير ـ شعر العمود ـ صالح الإطلاق على هذا الشعر القديم كله وعلى شعر عصر الإحياء الذي ظهر قبل ظهور الشعر الحر. ويمكن اطلاق العمود والعمودي على النقد القديم أيضاً الذي واكب الشعر القديم واستمر حتى ظهور النقد الحديث، للتشابه بين مفاهيم ممثليه النقدية.

---

(٧) وهي أصلا كلمة لاتينية classis وتعني أسطول.

-ج-

يتصل بهذا الموضوع ـ إطلاق تعبير العمودية على كل الشعر القديم ـ أمر آخر قد يفيد منه مؤرخ الآداب العربية في عصورها المختلفة.

اعتاد مؤرخو الآداب العربية أن يقسموا تاريخ الأدب العربي إلى عصور: الجاهلية ـ صدر الإسلام ـ الأموي ـ العباسي ـ الأندلسي ـ التركي وعصر النهضة. وهذه تقاسيم لها فائدتها وأهميتها ولكنها فقدت شيئاً من هذه الأهمية عندما ظهر الشعر الحر ودلل على أن شعراء هذه العصور كلها كانت تدور في فلك واحد وتنظم في إطار واحد رأينا من المناسب والملائم أن نسميه بالإطار العمودي. هذا يوحي بأن تقسيماً جديداً للعصور الأدبية العربية قد آن أوانه على ضوء هذا الميلاد الشعري الجديد. فهذه الفروق بين عصر أدبي وآخر التي كان يذكرها مؤرخو الآداب العربية والتي كانت قبل ظهور الشعر الحر والنقد المواكب له تبدو أساسية وكثيرة، أصبحت الآن تبدو فرعية وليست بذات بال. هذه الرؤية الجديدة لوحدة الشعر العربي في هذه العصور المختلفة لها أهمية في فهمنا لتاريخ الشعر العربي كله. لأن التقسيم القديم كان يظهر الفروق وهي طفيفة بين هذه العصور ويُخفي السمات المشتركة ـ وهي أساسية. أما الفهم الجديد فيُظهر وحدة هذه العصور الشعرية على صعيد العمودية ويميزه عن العصر الحديث وشعره الحديث. ومع ذلك فهو يحتفظ بالتقاسيم الزمنية القديمة من أموي وعباسي وغيرها على أنها فروع من جذع العمود الكبير الذي ينتظم كل هذه الفروع.

على هذا الأساس يمكن تقسيم العصور الأدبية العربية إلى ثلاثة

عصـور: العصر الجـاهـلي الـذي ينتهي بظهــور الإسـلام، والعصر الإسلامي الذي ينتهي بحل الخلافة في العشرينات من هذا القـرن، والعصر الحديث الذي جاء بعد حل الخلافة وشاهد ظهور العلمـانية والقومية العربية بدل الجامعة الإسلامية وفيه ظهر الشعر الحر. ومع أن الشعر الجاهلي شكلاً شعرٌ عمودي بل أساس شعر العمود العربي كله وبالتالي يتصل بالشعر في العصر الإسلامي اتصالاً وثيقاً إلا أنه يحسن أن يُفصل عنه في هذا التقسيم الثلاثي لأن المضمون مهم في جماليات القصيدة العربية. والإسلام كـان ثورة دينيـة فكريـة كبرى في تـاريخ العرب وانعكاسه في الشعر العربي بعد ظهـور الإسلام تـام وكامـل، الأمر الذي يجعل من الضروري فصل العصر الإسلامي عن الجـاهلي بسبب المضمون على الرغم من اتصال العصرين الوثيق واتحادهما على الصعيد الشكلي للقصيدة العربية.

# الباب السابع

# نثر شوقي

كان نثر شوقي ـ وما زال ـ موضع إهمال من النقاد والباحثين الذين أولوا شعره القصائدي والمسرحي عناية بالغة. فقد أخمل شعر شـوقي نثره بل قتله[1]. إذن هذه الثغرة في إنجـاز شوقي الأدبي يجب سـدها ليس لأن آثاره النثرية تؤلف ديواناً نثريـاً فحسب ولكن لأن لها أهميـة بالغة في دراسة شوقي ورصد ما سمي بالظاهرة الشوقيةفإلى أهمية هذه الآثار النثرية في حد ذاتها وفي تاريخ النثر العربي الحديث وإعطاء شوقي مكانة فيه، لهذه الآثار وشائج قوية بشعر شوقي القصائدي والمسرحي الذي لا تصح دراسته ولا تكمل إلا إذا درِسَ دراسة تكاملية مع نثره.

هـذا الاقتراب من نـثر شوقي يكشف عن بعـدين جـديـدين في الظاهرة الشوقية:

أولها: أن شوقي، شاعر عصر الإحياء، له مكان في تاريخ النثر

---

(١) لا أعرف عن نثر شوقي إلا مقالين أولها للدكتور شكري فيصل بعنوان «نثر شوقي» أُلقِيَ في «مهرجان شوقي سنة ١٩٥٨» وظهر منشوراً في أعمال «مهرجان أحمد شوقي» القاهرة ١٩٦٠ من ص ٢٦١ ـ وهـو يتنـاول واحداً من آثاره النثرية «أسـواق الذهب» ومقـال الدكتـور حسين نصار بعنوان «الشعر المنثـور» عند أحمـد شوقي في مجلة «فصـول»، أكتوبـر ـ ديسمبر ١٩٨٢، ص ١٥٧ ـ ١٦٥. وذكر لي الدكتور ابراهيم الفيومي أنه أعد كتاباً عن هذا الموضوع بعنوان «أحمد شوقي ناثراً» وكان أصلاً رسالة ماجستير قدمها إلى جامعة القاهرة.

الحديث يجب أن يذكر ويؤرخ[٢].

ثانيهما: أن هذا النثر يلقي ضوءاً على جانب آخر من شخصية شوقي الأدبية لا سيما في الفترة التي كان يدور فيها في فلك البيت العلوي. فالدراسة المتأنية لبعض هذه الآثار لا سيما الروايات توحي إيحاءاً قوياً أن شوقي كان يعتبر نفسه ليس شاعر القصر فحسب بل كاتب القصر أيضاً، كما كان عبد الحميد وابن المقفع كاتبين. فشوقي الذي أُلحِقَ بالسكرتيرية زمن توفيق وعين رئيساً للقلم الافرنجي بديوان عباس حِلمي الذي كان قريباً منه وأثيراً عنده كان في الحقيقة مستشاراً سياسياً للخديوي وللقصر يرى من واجبه كشاعر الأمير أن ينظم القصائد فيه وأن يسخر قلمه أيضاً لدواعي الحياة السياسية والوطنية. وهكذا كان كثير من آثاره النثرية، استجابة لهذه الدواعي وإن لم تكن كلها كذلك.

ويثير هذا الإنتاج النثري الضخم سؤالاً طبيعياً عن البواعث تمكن الاجابة عليه كما يلي:

١) مع أن شوقي كان وبقي شاعراً قبل كل شيء إلا أن أول عهده بالكتابة الجادة كان في قطاع النثر. فمن المعروف أنه دخل مدرسة الترجمة[٣] في الثمانينيات سنة ١٨٨٥ وكانت الترجمة من الفرنسية

---

(٢) وهذه الآثار النثرية تستحق أن تطبع مجتمعة لأنها تؤلف ديواناً نثرياً كبيراً ينصف شوقي في هذا القطاع المهم في إنتاجه الأدبي وانظر ما قلنا في مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب، عن رواياته النثرية.

(٣) انظر «الشوقيات المجهولة» ١/٦ ـ ٧. لقد حقَّق الدكتور محمد صبري أن شوقي كان في قسم الترجمة بمدرسة الحقوق الخديوية وحاز على الشهادة النهائية في الترجمة في يولية سنة ١٨٨٩ بعد دراسة فني الترجمة سنتين وكان قد قضى قبلها سنتين في الحقوق: انظر أيضاً مقدمة الشوقيات ص ١٦ ـ ١٧.

وإليهـا أول عهده بـالفن الأدبي واللغوي الـذي كان نثـراً. ثم ألحقه الخديوي توفيق بمعيته في السكرتيرية[٤] وبذلك قَرَّبه من النثر في تلك الفترة، الأمر الذي أدناه من الفن النثري في مطلع حيـاته وَزيَّنـه له. وَقَوِيَ فيه هذا الميلُ بحكم وظيفتـه في بلاط عبـاس حلمي كمستشار سياسي حيث كانت الكتابة النثرية امتداداً طبيعياً لعمله ووصلا لنسبه بكتاب الخلفاء الكبار في العصر الأموي والعباسي.

٢) ثم كانت عقدة التفوق القوية عند شوقي والتي وجدت تعبيراً لها في المعارضات فشوقي كان يحلم بمجاراة كبار أدباء الشرق والغرب في الجمع بين إمارة الشعر وإمارة النثر. كذلك كانت نماذجه الأندلسية أمثال ابن زيدون ولسان الدين بن الخطيب، وكذلك كانت النمـاذج الفرنسية التي أشار إليها في مقدمته للشوقيات[٥] فهذا الأمر كان باعثاً مهماً. وهو ليس فرضيَّة ولكنه حقيقة موثقة باعتراف شوقي نفسه.

٣) ولعل لهذه البواعث ثالثاً يتصل باشتراك النظم والنثر في الوسط ـ وسط التعبير والإفصاح وهو اللغة. فشوقي الذي وقف حياته كلهـا لشعره كان يرى إجراء قلمه في الأدب النثري مِراناً ومِراساً مستمراً لهذا الوسط الذي يصارعه الأديب دائماً ألا وهو اللغـة[٦].

---

(٤) انظر محمد صبري. المصدر السابق، ص ٨ ـ ٩.

(٥) انـظر مقدمتـه للشوقيـات ص ١٠ حيث يتكلم عن مُؤلِّف فكتور هـوغو النثـري «الأشقياء» و «اعتراف ابن العصر» لألفرد دي موسميه. وجدير بالذكر أنه سمى بيته بالإسكندرية «درة الغواص» وهو اسم يوحي أو يشير إلى الحريري.

(٦) ووثيق الصلة بهذا أن شوقي كان يستعمل ثلاث لغات وليس العـربية فقط، فـإلى هذه كـان يستعمل التركية في البيت والفرنسية كثيراً في مكتبه بالقلم الإفرنجي بالقصر. ولكن العربية كانت الوسط اللغوي لفنه فكان حريصاً على دوام الاتصال مع هذا الوسط.

فكانت إدارته المستمرة للألفاظ والجمل والانتُه لها معيناً له ورافداً يصب في نهر الشعر الكبير، والوسط واحد. ولعل هذا يُرَى مُجسَّداً في تلك الآثار النثرية التي أعاد صياغتها شعراً كمقطع عن النيل في «شيطان بنتاءور» الذي يظهر كقصيدة النيل القافية بعد سنوات[٧]. ورواية «دل وتيمان» التي صارت فيها بعد مسرحية «قمبيز» الشعرية[٨]. ولا يقتصر الأمر على الألفاظ فحسب ولكن يتعدى إلى المضمون الذي كان شوقي يصوغ فيه تأملاته قبل أن يصوغه شعراً[٩]. وكان هذا معيناً له على الإبداع في الصياغة الجديدة. وهذا يمثل أهمية دراسة آثار شوقي الشعرية والنثرية دراسة تكاملية وهي تجلو الميلادين: الأول النثري ثم الثاني الشعري لبعض مقطوعاته[١٠].

أرسل شوقي هذا النثر في أساليب مختلفة فهو طوراً نثر مرسل مطلق في معظم المقال وتارة أسلوب يجمع بين الكلام المرسل والكلام المسجوع، وثالثاً أسلوب مسجوع ولكنه خال من المحسّنات البديعية التي تفسده، وهو يعتمد قبل كل شيء على الفكرة والمضمون وليس على زخرف السجع[١١].

---

(٧) انظر «شيطان بنتاءور». ص ٢٢٧ ـ ٢٢٩.

(٨) انظر مقالنا . . . «شوقي ومصر الفرعونية» في ذيل هذا الكتاب.

(٩) ويمكن جمع طائفة من هذا. فعلى سبيل المثال هناك المقاطع التالية من «أسواق الذهب» وهي «البحر الأبيض المتوسط» والخديوي إسماعيل في «الأسد في حديقة الحيوان» و «الأهرام» و «قناة السويس» وهذه كلها لها أصداء في شعره أو هي أصداء لشعر كما هي الحال في «قناة السويس» التي كتبها سنوات عديدة (سنة ١٩١٥) بعد الهمزية التاريخية التي نظمها سنة ١٨٩٤.

(١٠) وأحياناً ثلاثة موالد فمثلاً مقطع الفتح الفارسي في الهمزية، يصبح رواية «دل وتيمان» النثرية ثم يصبح مسرحية «قمبيز» الشعرية.

(١١) راجع شكري فيصل، المرجع السابق، ص ٢٧٦ ـ ٢٨٠ حيث أحسن المؤلف في تقويمه لسجع شوقي وتمييزه عن سجع الأصفهاني.

لم يكن غريباً أن يرسل شوقي نثره مطلقاً وهو من دعاة التجديد، درس في فرنسا وقرأ هناك نثراً طبيعياً لا يتقيد بسجع. ولم يكن اتفاقاً أن يكتب بهذا الأسلوب السهل الذي تأتي فيه الأسجاع طبيعية في مطلع حياته الأدبية بعد مَقْدِمِهِ من فرنسا كما فعل في مقدمة الشوقيات ولعلها أجمل نماذج شوقي النثرية وهي من سهله الممتنع. وتأتي بعدها رسالته إلى محمد فريد والمقدمة الرائعة التي صَدَّر بها قصيدته في «أنس الوجود».

وكان من الغريب أن يلجأ شوقي أحياناً إلى أسلوب مسجوع سَجعاً قوياً كذلك الذي يُرى في «أسواق الذهب» وهو أمر يدعو إلى التساؤل. والمفتاح في الكتاب نفسه لكن شوقي أو ناشر الكتاب بعد وفاته وضعه في أواخر الكتاب في القطعة من السجع بدل أن يضعه في مستهله[١٢].

١) يقول شوقي في تفسير استعماله للسجع وقوافيه «ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله أو يسلو بها أحياناً عما فاته من القدرة على صياغة الشعر»[١٣] فهذه المقطوعات المسجوعة إذن هي تعويض وهي بسط وإيضاح لما لم يستطعه شعراً أو ما لم يكن له مكان في شعره. وعلى هذا الأساس تكون بعض هذه المقالات في «أسواق الذهب» مفتاحاً من مفاتيح الشوقيات وفهمها إذ إنها تقدم بعض الأسس الفكرية أو جوانب في عالم شوقي الفكري الذي نراه منظوماً في الشوقيات.

٢) ولعل هذه المقالات المسجوعة كانت أيضاً ضرباً من ممارسة

---

(١٢) انظر القطعة عن السجع في «أسواق الذهب» ص ١١٥.

(١٣) في النص المطبوع تسبق كلمة «القدرة» كلمة «القدر» وأظنها خطأ مطبعياً إذ لا محل لهذه الكلمة في هذا السياق.

التقنية وهو أمر مهم لشاعر ينظم في إطار العمود العربي حيث القافية ركنٌ أساسي في ذلك البناء. وكان شوقي يستعين على إحكام تناوله لذلك الركن بحفظ مواد كاملة من المعاجم كما ذكر مؤرخوه وعلى هذا الأساس يكون استعماله لقوافي هذا الركن في النثر نوعاً من العناية المستمرة والاتصال الدائم بركن هذا العمود كدعم له في شعره القصائدي، وقد أفصح عن هذا عندما وصف السجع بأنه «شعر العربية الثاني».

٣) وربما أن شوقي شعر أن دولة النثر المسجوع بدأت تدول في عهده فأراد أن يعيد اهتمام الناس به[١٤] فألف في هذا الأسلوب وأيَّده بالإشارة إلى فواصل القرآن والحديث. قال «فيا نشء العربية: إن لغتكم مُثرية ولن يضيرها عائب ينكر حلاوة الفواصل في الكتاب الكريم ولا سجع الحمام في الحديث الشريف». وقد يكون أراد الدفاع عن الشعر المقفى دفاعاً غير مباشر بعد أن بدأت رياح النقد تهب عليه.

٤) ولعل للبيئة أثراً في اختياره السجع لفصول (أسواق الذهب) فمن المعروف أن شوقي كتب هذا الكتاب أو أكثره في الأندلس[١٥]. وإقامة شوقي في تلك الديار كان لها أثر كبير في تطور حياته الأدبية، ويهمنا منها في هذا الموطن أنه كان في ديار ابن زيدون ولسان الدين وقد عارض كليهما في شعره فإن كان قد اتخذهما مثالاً في نثره فلا عجب أن تكون المعارضة قائمة أيضاً في نفس الأسلوب وكلا الأندلسيين كان يكتب نثراً مسجوعاً.

---

(١٤) انظر مقال شكري فيصل السابق الذكر، ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠.

(١٥) راجع مقدمة «أسواق الذهب» ص ٥، حيث يقول إن أكثر هذا الكتاب أُلِّف «والدار نائية».

ويخرج من هذا التحليل الفصول التي في آخر الكتاب الموسومة «خواطر»[١٦] فهي لم تكن من حصاد الأندلس بل كانت سابقة للدور الأندلسي في حياة شوقي فقد ظهرت في «المجلة المصرية»[١٧] من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٠١. ولكنها حكم وأمثال والأسلوب المسجوع كان القالب المناسب لإرسال هذه الحكم والأمثال.

## فنونه النثرية

وفضلاً عن ضخامة إنتاجه النثري وتعدد الأساليب اللغوية التي أرسل فيها هذا النثر، فقد تصرَّف شوقي في فنون النثر تصرفاً كثيراً وهذا التفنن يمكن تمثيله على الوجه التالي:

١) السيرة الذاتية: وهذه ممثلة في الفصل الذي كتبه عن حياته في سنة ١٨٩٨ عندما ظهرت الشوقيات[١٨] الأولى. وقد ضمن هذه السيرة الذاتية مقدمة «الشوقيات» فهي تؤلف الشطر الثاني منها[١٩] وفيها الكثير من التفاصيل الشائقة والمهمة لتاريخ حياة هذا الشاعر الكبير مكتوبة بأسلوب رشيق وأكثرها مصوغ في كلام مرسل يتخلله سجع طبيعي مقبول. وهي من سهله الممتنع ولعلها خير مُمثل للأسلوب النثري الشوقي الصحيح قبل أن يتعقد ذلك الأسلوب بالسجع فيما بعد.

---

(١٦) انظر «أسواق الذهب» ص ١١٩ ـ ١٣٨.

(١٧) كما دلل الدكتور محمد صبري في «الشوقيات المجهولة» ١/ ٣١٠.

(١٨) وهذه وإن كانت سيرة جزئية لحياته حتى سنة ١٨٩٨ إلا أنها يمكن أن تضاف إلى روائع السيرة الذاتية في الأدب المصري الحديث والتي كانت معجزتها «أيام» طه حسين والمقدمة سابقة لهذه بربع قرن.

(١٩) «المقدمة» ص ١٤ ـ ٢٤.

٢) الـروايـة: لشـوقي أربع روايـات، ثلاث منهـا فرعـونية وهي عـذراء الهند، ولاديـاس، ودل وتيمـان[٢٠]. صـدرت في الفتـرة من ١٨٩٧ إلى ١٨٩٩. ولـه أيضـاً روايـة عـربيـة، «ورقـة الآس»[٢١]. والـروايات الثـلاث الأولى تمثل القـطاع الفرعـوني النثري في أعمـاله الأدبية وهي إسهام شوقي في تطور الرواية المصرية الحديثة.

وأسلوب هذه الروايات يجمع بين المطلق والمقيد وتتخلل الروايـة مقـطوعات نثـرية شعـرية. وهي مليئـة بالـرسالات السيـاسيـة ضـد الاحتـلال وهي تعبير طبيعي لشـوقي، كـاتب القصر[٢٢] كـما كـانت مقدمة الشوقيات عن سيرته الذاتية تعبيراً لشوقي، شاعر القصر.

٣) الحوار: وهذا يمثله «شيطان بنتاءور»[٢٣] وقد ظهر مسلسلاً في

(٢٠) راجع من هذه الروايات مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» السابق ذكره.

(٢١) ورقة الآس الرواية العربيـة بين هـذه الروايـات تصور النضيـرة بنت الضيزن «صـاحب الحضر» أثناء حصار سابور لذلك الحصن العربي في الجزيرة الفراتية، والرواية: رواية غدر النضيرة وخيانتهـا أولاً لأبيها الضيـزن بعد وقـوعها في غرام سابور، ثم خيـانتها لـزوجها سابور، وتنتهي الرواية بمقتلها.

والرواية العـربية تـأتلف مع الفـرعونيـات في اتخاذهـا الملوك والأمراء والأميـرات شخصيات أساسية في الرواية الشوقية وتعكس كذلك الاهتمام الطبيعي لشـاعر القصر والبـلاط بحياة الملوك والأمراء. ولعل في تصوير بشاعة الخيانة رسالة سياسية أراد شوقي أن ينهيها إلى قومه الذي احتلت الانجليز بلاده.

(٢٢) أوضح داود بركات دور شوقي السياسي في القصر في مقاله «ذكريات» في كتاب أحمـد عبيد الموسوم «ذكرى الشاعرين» ص ٣٦٦ ـ ٣٦٧. وفي ذلك المقال يقول إن عباس حلمي كان يظن أن أحمد شوقي شاعر فقط وأنه (أي الخديوي) بحاجة إلى رجل سياسي لما بينه وبـين الإنجليز من الكفاح والجفـاء فاجتمـع لإزالة هـذا الوهم بـطرس غالي وبشـارة باشـا تقلا ومصطفى باشا كامل... إلى أن قرَّبه الخديوي وناط به كثيراً من المهامّ فقام بهـا خير قيـام فأولاه ثقته وقدَّمه على جميع رجاله وطـرد من خدمتـه حسين زكي زامـر. فكان شـوقي إذاً مستشاراً سياسياً في القصر يدافع عنه في نثره وشعره.

(٢٣) راجع الفصل عنه في مقالنا في ذيل هذا الكتاب.

«الوقائع المصرية» من سنة ١٩٠١ ـ ١٩٠٢ . والكتاب يمثل حواراً مع شاعر مصر القديمة أو هكذا ظن شوقي ـ في أحوال مصر السياسية والأخلاقية والاجتماعية والأدبية وهو في أسلوبه مشبه للروايات الفرعونية.

٤) المسرحية: ألَّف شوقي وهو في المنفى مسرحية «أميرة الأندلس»[٢٤] وهي المسرحية النثرية الوحيدة التي ألفها وراجعها قبيل وفاته. ونثر المسرحية مرسل وتُسمَع من خلاله النبرة الشوقية وهي مثل آخر على تصرف شوقي في فنون القول النثري.

٥) أدب الرحلة: وهذا يمثله أَثَرٌ أدبي يدعى «بضعة أيام في عاصمة الإسلام». نُشر مسلسلاً في المؤيد[٢٥] من أغسطس سنة ١٨٩٩ ـ إلى نوفمبر من تلك السنة وهو أثر فريد ومهم في إنتاج شوقي النثري يصور رحلة من رحلاته العديدة إلى الآستانة التي كان يزورها صيفاً مع عباس حلمي[٢٦]. فهي سجلّ لرحلة واقعية ليست من نسج الخيال ولكن شوقي خلع عليها جواً خيالياً عندما أذاع ما شاء أن يذيعه من نقد اجتماعي وسياسي وتأملاتٍ تاريخية في البحر الأبيض المتوسط

---

(٢٤) راجع ما كتبناه في هذا الكتاب عن «أميرة الأندلس» في فصل مسرحيات شوقي.

(٢٥) انظر «الشوقيات المجهولة» ١/٤/١٢٥/١٩٦ وهذا الأثر النثري أجل ما استنقذه الدكتور محمد صبري من آثار شوقي النثرية التي بلغت حوالي ستين مقالة أو قطعة نثرية. وقد أخضع الدكتور سعد مصلوح «الشوقيات المجهولة» إلى مجهر البحث وشك في نسبة ثلاث قصائد من هذه المجموعة لشوقي وهو أمر تنبأ له صاحب المجموعة، محمد صبري، عندما قال في «التنبيه» ٣/١ إن نسبة الخطأ أو الشك لا يتجاوز قصائد معدودات. ومهما يكن من أمر. «فالأسلوبية الأحصائية» التي تبحث عن «القيمة التوثيقية» في «الشوقيات المجهولة» لا تمس «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» بسوء. راجع د. سعد مصلوح، «تحقيق نسبة النص إلى المؤلف»، مجلة «فصول»، اكتوبر ـ ديسمبر / ١٩٨٢، ص ١٢٢/١٤٠.

(٢٦) والفقرات الأولى من هذا الأثر (ص ١٥٤ ـ ١٥٥) تكاد تكون صياغة نثرية للمقطع الأول من الهمزية التاريخية التي تصف العاصفة والبحر.

ورجالات الإسلام وقوة الإسلام البحرية على شكل حوار عقده بينه وبين شخصيتين أخريين في هذا الحوار وهما الشيخ والدرويش.[٢٧]. وتنتهي الرحلة بالوصول إلى الآستانة وفي هذا الأثر النثري كثير من روائع شوقي الشعرية التي ظهرت فيما بعد في «الشوقيات».

٦) النقد: وهذا فن من فنون النثر العلمي أصاب شوقي منه حظاً في مطلع حياته وكان يرجع إليه بين حين وآخر في مقابلات صحفية. على أن ما يمكن اعتباره لوناً نثرياً جاداً هو ما كتبه في مقدمة الشوقيات الأولى وهو يؤلف الشطر الأول من هذه المقدمة الذي تُكمِّله سيرته الذاتية[٢٨] في الشطر الثاني. ونثر هذا الشطر الأول مشبه للثاني وهو من السهل الممتنع وبه كثير من الآراء السليمة في الأدب ولا سيما الشعر تلقي ضوءاً على فهم شوقي للشعر وتَعَدُّل مساره بسبب دورانه في فلك القصر الخديوي.

٧) النثر الشعري: وهو غير الشعر المنثور[٢٩]. كان من الطبيعي أن يتداخل شعر شوقي ونثره وهو القابض على عنان الاثنين وأن يطغى

---

(٢٧) وأغلب الظن أن شوقي في «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» يترسم خطوات علي مبارك في «علم الدين» وهي رواية ذات لون تعليمي، هيكلها رحلة من مصر إلى أوروبا يقوم بها شيخ أزهري وعالم مصري وبها مقارنات بين الشرق والغرب وتقديم معارف متنوعة إلى القارىء: راجع عنها كتاب الدكتور عبد المحسن بدر «تطور الرواية العربية» ص ٦١. وهذه بدورها تأتلف مع رحلة رفاعة الطهطاوي الواقعية في كتابه «تخليص الابريز في تلخيص» وإن لم تكن هذه الرواية بالمعنى الصحيح. ويوحي بترسم شوقي هذه الخطوات المقطع الأخير من «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» حيث يذكر شوقي رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك الذكر الجميل.

(٢٨) ومن المؤسف أن هذه المقدمة لم تظهر مع الشوقيات في طبعة العشرينيات. وكان هذا خطأ كبيراً ففي هذه المقدمة رد على كثير من النقد قبل أن يوجه إليه في العشرينيات.

(٢٩) دلَّل الدكتور حسين نصار في المصدر السابق أن تعبير «الشعر المنثور» كوصف لبعض ما كتب شوقي في «أسواق الذهب» ليس إطلاقاً صحيحاً، فشوقي لم يكتب الشعر المنثور.

الواحد على الآخر ـ ولما كان المزاج النثري يقوى أحياناً ويُحيل شعره إلى كلام موزون مقفى يجف فيه الإلهام وتتسلط فيه الصناعة كذلك كان شعره يطغى على نثره أحياناً فيكسبه روعة شعرية صحيحة. وهذا اللون من أدب شوقي مبعثر في آثاره النثرية وخير ما يمثله هي تلك القطعة الجميلة في وصف حلوان[٣٠].

٨) المقالات: وهذا اسم عام بل مِظَلَّة واسعة يمكن أن يوضع تحتها كثير مما كَتَبَه شوقي وأذاعه في الصحف[٣١] أو في كتاب مستقل وهو «أسواق الذهب». وأكثر مقالات هذا الكتاب تأملات في الحياة والواقع والتاريخ[٣٢]. وهي كما أشير سابقاً تحمل فكراً قبل أن تكون مثلاً على الصناعة الفنية كما هي الحال في «أطواق» الزمخشري و«أطباق» الأصفهاني، فهي تأمّليات مسجوعة.

٩) الرسائل: وحظي هذا الفن بعناية شوقي وكان فيها أستاذاً وإن لم يكن سَلِمَ منها الكثير. ورسائله تعكس فهماً لنفسية من يخاطب وغيرها من عناصر هذا الفن ولعل أروعها رسالته إلى محمد فريد[٣٣].

١٠) مقدمات القصائد: وهذا لون من الفن النثري يبدو أن

---

(٣٠) راجع «الشوقيات المجهولة» ١/ ١٣٩ ـ ١٤١.

(٣١) مثل مقاله في وداع الكاظمي في «الشوقيات المجهولة ١/ ٢٧٥ ـ ٢٧٦.

(٣٢) راجع فصل الدكتور فيصل في تحليل موضوعاته، المصدر السابق، ص ٢٧١ ـ ٢٧٦.

(٣٣) انظر أيضاً الرسالة بشأن «عذراء دنشواي» والأخرى إلى محمد صبري في «الشوقيات المجهولة» ٢/ ٤٣، ١٧٥ ولا بُدَّ أن شوقي تذكر ما قرأه في «الوسيلة الأدبية» (ص ٢٠١) عن رسائل أسلافه من الشعراء أمثال ابن زيدون ولسان الدين، ولشوقي رسائل كثيرة ضاعت أو تنتظر نشراً وله رسالة موجهة إلى كامل سعيد عقب وفاة سعد زغلول مكتوبة في أغسطس سنة ١٩٢٣ وجدتها مثبتة في مجلة الثقافة، ١٩٤٢، ص ٧.

ولا شك أن شوقي كتب رسائل كثيرة في حياته الطويلة وهي تستحق الجمع والنشر كما جُمِعَت ونُشِرت رسائل الشعراء الكبار في أوروبا. وأخبرتني حفيدته السيدة بولا حنين أن له أوراقاً كثيرة في مكتبه بشارع الجلاء الذي لا يزال قائماً وأن مفتاحه في حوزة حفيد الشاعر وسميّه =

شوقي انفرد به بين الشعراء فقد كان أحياناً يصدِّر قصـائده بمقـدمات نثرية كقصيدته في النيل وفي (رومة) وفي أنس الوجود والأخيرة تعد من نثره العالي وهي مع رسالته إلى محمد فريد ومقدمة الشوقيات خـير ما كتب نثراً.

١١) الحكم والأمثـال: ولم يكن غريبـاً على الشـاعر الـذي فتنه المتنبي وعنصر الحكمـة في شعـره أن يُفـرغ الحكمـة في نثـره أيضـاً. وبالفعل نرى له مجموعتين في الحكم والأمثال أكثرها مسجوع وهو فن نثري عربي قديم. وواحدة من هاتين المجموعتين أدرجت في «أسواق الذهب» والأخرى لم تدرج في هذا الكتاب ولكنها نشـرت في جريـدة «الظاهر»[٣٤].

إذن هذا الإنتاج النثري الموفور[٣٥] يظهِر مكانة شوقي في تاريخ النثر العربي الحديث وأهمية دراسة هذا النثر دراسة تكاملية مـع شعره المسرحي والقصائدي. وهو جدير بعناية الباحث لأنه يكشف عن أبعاد جديدة لشخصية شوقي السياسية والأدبية.

= المقيم في الإسكندرية، ولعل باحثاً شوقياً مقيماً في القاهرة يقوم بنشر ما تبقى من هذه الآثار الشوقية في ذلك المكتب.

(٣٤) راجع «أسـواق الـذهب» / ص ١١٩ - ١٢٨. أما الأخـرى التي لم تـدرج فـراجعها في «الشوقيات المجهولة» ٣١١/١-٣١٩ وقد نشرت في جريدة «الظاهر» ١٩٠٣-١٩٠٤. ولا شك أن شوقي في تأليفه هذه الحكم والأمثال قد ذكر الفصل الطويل الذي عقده المرصفي في «الوسيلة الأدبية» عن الحكم والأمثال (ص ٢٠٤ - ٢٨٢).

(٣٥) الدكتور طه وادي من القلائل الذين ذكروا دور شوقي في الـرواية: راجـع كتابيه «صورة المرأة في الرواية المعاصرة» ص١٩٢ «مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية» ص٦٦. ويمكن أن يضاف إلى ما قيل في هذا الفصل عن الفنون النثرية التي مارسها شـوقي، خطاب شـوقي أمـام مؤتمر المستشـرقين في جنيف سنـة ١٨٩٤. - وهو فـريد من نوعه لأنه من المعروف أن شوقي كان حييًا وكان يتجنب إلقاء القصائد عكس حافظ. ولعل هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي ألقي فيها شيئاً من تأليفه. انظر الخطاب في أحد ملاحق هذا الكتاب، في فصل «الأدوار الثلاثة».

# ملحق

## شوقي وتولستوي

رثى شوقي خمسة من أدباء أوروبا وفنانيها: شكسبير، هوغو، موليير، ڤردي، تولستوي. والأخير ـ الروائي الروسي الشهير ـ رثاه شوقي بقصيدة طويلة سنة ١٩١٠ (الشوقيات، ٣/٨٠ ـ ٨٢). ليس هناك ما يدل أن شوقي تأثر بالروائي الروسي مباشرة وإن يكن من المحتمل أنه قرأ «الحرب والسلم» و «أنا كارنينا» في ترجمة فرنسية. ولعل رثاء الروائي الكبير كان يعكس إعجابه بالنبوغ الذي عبَّر عنه في كثير من شوقياته ذلك الإعجاب الذي دفعه أن يرثي شكسبير وهوغو لا سيما وأن شوقي أضاف إلى أعماله الشعرية خمسة آثار نثرية منها أربع روايات.

ويبدو أن وحي مرثاة شوقي جاء من نعي لطفي السيد لتولستوي في مقال له أسماه «مات الرجل» كما يقرر محمد حسين هيكل الذي يقول «أثار هذا المقال نفس شوقي فكتب في رثاء تولستوي قصيدته». وقد أعرب هيكل عن إعجابه بالقصيدة والموازنة فيها بين تولستوي وأبي العلاء وقال إن هذه القصيدة هي التي حبَّبت شوقي إليه[1].

---

(١) راجع مقال محمد حسين هيكل «شوقي» في كتاب أحمد عبيد «ذكرى الشاعرين» ص ٤١٤.

# الباب الثامن

## شاعر الطبيعة

تحتل الطبيعة مكاناً بارزاً في شعر شوقي وفي أعماله الأدبية الأخرى. لقد جعل شوقي الطبيعة مَوْحَى الشاعر أو مستلهمه عندما أعلن في مقدمته للشوقيات الأولى وأكد أن محراب الشاعر ليس القصر ولا البلاط ولكن «الكون» من أرضه إلى سَمائِه و «السماوات والأرض وما بينهما». ثم أضاف إلى هذا القول الجريء الصريح أقوالاً أخرى أصبحت مأثورة عنه في أشكال مختلفة وجوهر واحد مُفادها أن الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ. فالطبيعة في حسابه الفني هذا توأم التاريخ كملهم للشاعر فهي أمه، أم الشعر والتاريخ أبوه. وكان هذا الجمع بين الطبيعة والتاريخ تطويراً وتعميقاً لمفهوم الطبيعة عند شوقي كما أنه أكسب شعر شوقي في الطبيعة بعداً جديداً وهو تضامن الطبيعة والتاريخ في تعبيره الشعري.

و «كون» شوقي شامل مستوعب نظم في قبته السماوية وعرج على ما بين السماء والأرض ثم أعار ممالك الطير والحيوان والنبات أي الطبيعة الحية عنايته، وانتهى إلى الطبيعة الأرضية، الطبيعة الصامتة، من جبال وسهول ورياض وبحار ونظم في هذا كله. ويبدو من رصد عناصر هذا الكون الشامل الذي كان موحي شوقي أن الشاعر نظر إليه نظرة متكاملة وأحسن تناول أجزائه واحداً بعد الآخر. وعلى تفرق

جـزئياتـه هنا وهنـاك في أعمالـه الأدبية الكـاملة يَبْرُزُ شعـر شوقي في الطبيعة عكساً لوحدة كبيرة في عالم شوقي الفكري تضاف إلى غيـرها من الوحدات الكبرى التي تجعل من شوقي شاعر العمود الأكبر.

# الفصل الأول

## نظرات عامة

### أ ـ العاملان الفعالان

والعاملان الفعَّالان في تكوين شعر شوقي في الطبيعة هما التجربة الذاتية والقراءات الكثيرة.

ولا نعرف شاعراً من شعراء العربية تهيَّأت له الأسباب لرؤية عالم الطبيعة كما تهيأت لشوقي فقد كان أخا سفـر جواب أرض في البحـر الأبيض المتوسط وحوضه[1] ونظم الكثير من روائعه وهو مسافر. فهو ولا شك سندباد الشعراء.

ثم كانت هذه القراءات الكثيرة المختلفة التي قام بها والتي كانت أيضاً ترفد خياله القوي وتجربته الذاتية:

١) كان أولها ديوان الشعر العربي بما فيه من أوصاف للطبيعة[2]. ويبدو أن الأندلسي إبن خفاجه كان شاعره المحبب في هذا الميدان وقد وسمه شوقي في مقدمته للشوقيات بأنه «شاعر الطبيعة»[3]. ومع تطور

---

(١) أنظر تفصيل هذا في الفصل المستقلّ اللاحق.

(٢) أنظر كتاب الدكتور سيد نوفل «شعر الطبيعة في الأدب العربي»، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.

(٣) يصف شوقي ابن خفاجه بأنه «شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها وواصف بدائعها وحُلاها»، مقدمة الشوقيات، ص ٥.

فهم شوقي للطبيعة تحت تأثيرات أخرى بقيت الأندلسية الخفاجية ومعها الزيدونية قوية في شعره[٤] بأوصافها الحسية وتشابيهها.

٢) والقرآن مصدر إلهام قوي لشوقي في شعر الطبيعة الذي نظمه، وقرآنية شعر شوقي في الطبيعة سمة مميزة لهذا الشعر وهي تتمثل في فهم شوقي للكون. فكون شوقي الشعري بأرضه وسماواته وما بينهما هو الكون القرآني وكان جزء من معجمه وصُوَره ونبرته قرآنية أيضاً[٥].

٣) ثم هناك الثالوث الفرنسي الرومنسي: هوجو وموسيه ولامرتين، الذي ولا شك دَفعَ رومنسية شوقي وفهمه للطبيعة دفعة قوية[٦]. وربما قاد الشاعر إلى التعبير عن صور طبيعية مركّبة مثل لوحات الليل والروضة والبلبل والشاعر ولعلّه قاد الشاعر أيضاً إلى التجاوب مع الطبيعة وليس تصويرها فقط تصويراً شمسياً مع أن بُذور

---

= ومحمد صبري ينكر على ابن خفاجة أن يكون شاعر الطبيعة ويناقش شوقي في «الشوقيات المجهولة» ١/٢٩ ونظنه مخطئاً. وهو يؤكد الأندلسية وأثرها على شعر شوقي في الطبيعة «المصدر السابق» ٢/٣٠٠ ـ ٣٠١، حاشية ١.

(٤) وأيضاً في نثره: في رواياته وفي نثره الفني. أنظر على سبيل المثال ما قاله في قطعتين عن الأصيل في حلوان وفي البوسفور في «الشوقيات المجهولة» ١/١٣٧ ـ ١٣٩، ١٤٥.
وهذه القطع النثرية ذات أهمية لأنها تبسط لنا ما جاء مجملاً في شعره عن فهم شوقي للطبيعة، وهي إلى ذلك نثر شعري. وتَبْسطُهُ لنا أيضاً مقاطعُ وفصولٌ من «أسواق الذهب».

(٥) أنظر «الشوقيات المجهولة» ١/١٧٩، «شيطان بنتاءور» ص ١٨٥، ١٨٦، والشوقيات ١/٢٥٠.

(٦) وكذلك تأثر مطران بالوجدانية الفرنسية وهناك من يعده شاعر الطبيعة الأول في اللغة العربية: أنظر «الشوقيات المجهولة» ٢/٣٠٠، حاشية ١ وفي نقد محمد صبري للطبيعة عند مطران وشوقي بعض الجور على الأخير وليس صحيحاً ما يقول عنه، وقد نظر شوقي إلى الطبيعة الكبرى وليس إلى الطبيعة الصغرى فقط. وصبري غافل عن هذا. كما أن شوقي يمثل ما لا يمثله مطران وهو ما دعوناه في مقطع لاحق الإسلامية في شعر الطبيعة العربي وهو عنصر جديد في شعر الطبيعة العالمي.

كل هذا موجودة في ديوان الشعر العربي وإن لم تكن بشكلها الرومنسي الأوروبي القوي.

### ب ـ مميزات شعره في الطبيعة

ولشعر شوقي في الطبيعة جوانب وميزات كثيرة ومتنوعة وبعضها فريد، ويمكن تلخيصها على الوجه التالي:

١) الواقعية: وهذه سمة لشعر شوقي كان غرضاً لسهام الناقدين الذين رأوا أن شعره في الطبيعة كان شعر السطوح والطلاء الخارجي شأنه شأن المصور الفوتوغرافي الذي يصور الطبيعة ولا يتصورها[٧].

وهذا نقد صحيح إلى حد. فلا يُنكَر أن جزءاً من شعر شوقي في الطبيعة يصوِّرها تصويراً شمسياً وفيه كثير من التشابيه المألوفة والمطروقة. وهي مأخوذة من صندوق تلك التشابيه في الديوان العربي القديم.

ومع ذلك فلا يَعرى هذا الشعر الواقعي في الطبيعة من مسحة جمالٍ ساحر يدخل الخاطر الشعري بلا استئذان، نظمه الشاعر وهو في حال مُلْهَم، كشعره الذي يصف مناظر الآستانة وسويسرا. وهذا اللون من شعر شوقي في الطبيعة يثير سؤالاً عن سبب سلطان مذهب الواقعية على شعر شوقي. ولعل خير التفسيرات لهذه الظاهرة هو طغيان حاسة البصر على شاعرية شوقي، وقد مهد لذلك الطغيان أو جعله ممكناً يسار شوقي[٨]، فالشاعر المحروم ثم الكفيف كأبي العلاء

---

(٧) وفهم حسن كامل الصيرفي أن موقف شوقي من الطبيعة كان «افتتاناً حسياً أكثر منه إحساساً روحياً» أنظر كتابه «حافظ وشوقي»، ص ٧٢.

(٨) وكانت حواسه الأربع الأخرى أيضاً مشغولة بما يسمع ويشم ويذوق ويلمس في القصور التي كان يعيش فيها أو يرتادها، ولكن أقواها حاسة البصر.

وبشّار يستعين بباصرته. أما غير الكفيف فيستعين بحاسة البصر قبل البصيرة وإذ كان موسراً كشوقي يزداد اعتماده على الحاسة الأولى لأن يُسْره يهيّىء له فُرس السفر والمشاهدة للأماكن الجديدة وإذا كان ذا نفوذ وله صلات مع الملوك والسلاطين يهيّىء هذا له فرصاً أكثر لمشاهدة القصور وما يتعلق بها[٩]. وكل هذا قد يقود الشاعر إلى شيء من الكسل في التوليد والاختراع ويولعه بالتشابيه.

ومع ذلك، مع هذه الواقعية في التصوير لم يكن شوقي يصوِّر الطبيعة فحسب بل كان أيضاً يحسها ويتجاوب معها فعكس ما وهم البعض كان شوقي من أئمة الوجدانية الرومنسية في الشعر العربي لاسيما في المنفى وبعد رجوعه من المنفى في العقد الأخير من حياته وانعكستَ هذه الوجدانية في شعره في الطبيعة[١٠].

٢) الإسلامية: ولما كان القرآن من الكتب الأساسية في مكونات شوقي بل كان دستوره كان من المنتظر أن يسيطر المفهوم القرآني للطبيعة على شعر شوقي. وإسلامية شعر شوقي في الطبيعة تثير خواطر ومسائل مهمة[١١]:

أ) تَرُدُّ هذه الإسلامية في شعر شوقي على النقاد الذين اتَّهموا شوقي بأنه لا ينفذ إلى قلب الطبيعة ولا يستجيب إليها. والواقع أن شوقي لم يهمل التجاوب مع الطبيعة ولكن المفهوم الإسلامي للطبيعة

---

(٩) والذي هذه حاله تصبح التشابيه عنده وقد اكتسبت جدتَّها القديمة التي وقف عليها أوائل الشعراء ولا تبدو مطروقة مبتذلة كما تبدو لمن لا يرى الجواهر وغيرها مما يزين القصور من مُحرِّكات الحواس الخمس.

(١٠) وظفرت مسرحياته بكثير من هذا الشعر.

(١١) هذا المقطع عن «إسلامية شعر شوقي في الطبيعة» يحتاج إلى دراسة مفصلة وستكون لنا إليه عودة متأنية.

بقي مسيطراً عليه يمنعه من الذهاب مع الوجدانية كُلَّ مذهب في تأليه الطبيعة وعبادتها ونسبة الروحانية إليها[١٢]. والأرجح أن هذا هو الذي منعه من التصوف الذي اكتفى منه بنفحات جمَّل بها شعره. ولا بد أنه أنكر مذهب المتطرفِّين من المتصوفة الذين قالوا بمذهب الحلول وهو ليس ببعيد عن الموقف الرومنسي الأوروبي المتطرف من الطبيعة. وكان شوقي واسع الإطلاع في التصوف وأدبه ولا شك أنه وعى نقد السنة للحلول بين المتصوفة كابن الفارض شاعرهم الكبير وإنكار هذا لتشيعه لهذا المذهب في بيته المشهور:

ولي من أتمّ الرؤيتين إشارةٌ تنزه عن رأي الحلول عقيدتي

ب) وإسلامية شعر شوقي في الطبيعة أمر غاية في الأهمية لفهم تطور شعر الطبيعة في تاريخ الشعر العربي. فهو يمثل فتحاً جديداً في فهم الشاعر العربي للطبيعة لم يحاول القيام به أحد من قبل عدا الذين أرادوا أن ينظموا شعراً بعضَ المضامين القرآنية كما فعل النعمان بن بشير الأنصاري في قصائده الإسلامية ولكن محاولاته كُلِّلَتْ بالفشل. وشعر شوقي في الطبيعة يُظهِره متشبعاً بالروح الإسلامية والقرآنية حتى في هذا القطاع البعيد عن الدين ويظهر شعره متكاملاً في إسلاميته. وذلك ما لم يفعله أحد قبله من شعراء الطبيعة حتى ابن خفاجه «شاعر الطبيعة» عند شوقي. وعلى هذا الأساس يمكن إعتبار شعر شوقي الإسلامي في الطبيعة تجديداً شوقياً يمكن أن يضاف إلى تجديداته الأخرى.

---

(١٢) والأمثلة كثيرة وفيها ما قاله في قسم الأزهار في معرض باريس:

يجد المستقي يد الله فيه ويقول الجحودُ قد خلقوه

أنظر «الشوقيات» ٢/٨٠ وفي قصيدة مهرجان تكريمه سنة ١٩٢٧ «المصدر السابق» ص ١٩٠/١٩٢، وكذلك في الهمزية التاريخية المصدر السابق ١/١٧ ـ ١٨.

وإسلامية هذا الشعر يزيد في تأكيد صحة إطلاق «شاعر الإسلام» على شوقي.

ج) ولا تقتصر أهمية هذه الإسلامية على دائرة الشعر العربي بل تتعدى تلك الدائرة إلى أخرى هي دائرة الأدب العالمي ومعه الأدب المقارن. لعل القارىء أو الناقد الغربي عندما يقرأ شعر العقاد وأضرابه يجنح إلى القول إن هذا شعر مستورد من الغرب أو «بضاعتنا ردت إلينا» ولعله أيضاً يتوق إلى قراءة شعر يوحي بفتح جديد في فهم الشاعر للطبيعة. في هذا تَكْمُن أهمية شعر شوقي الإسلامي في الطبيعة في معرض الأدب العالمي والأدب المقارن ـ لأنه يقدم للقارىء رؤيةً جديدة للطبيعة. وهي رؤية تهم القارىء والناقد الغربي فهو مهيأ لقبولها لأنها تصدر عن دين ليس ببعيد عن الغرب كأديان الشرق الأقصى.

٣) وآخر ما يميز الطبيعة في شعر شوقي وفي نثره الشعري هو تضامن الطبيعة والتاريخ فهو مؤرخ الطبيعة بقدر ما هو مصوِّرها.

وكما أشاد شوقي بذكر الطبيعة وأنها أم الشعر كذلك فعل بذكر التاريخ وأنه أبو الشعر، وجمع الاثنين في قوله «الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ». وقد أفصح عن ذلك نظماً بقوله:

ما هيج البسفور مثلك شاعراً     بين الطبيعة فيه والتاريخ

فالبسفور وهو موقع ومنظر من مناظر الطبيعة الجميلة لا يراه شوقي ولا يحفل به إلاَّ موزَّعاً بين الطبيعة والتاريخ، الواحدة تؤيد الآخر وتكمِّله في خيال شوقي(١٣).

---

(١٣) أنظر «الشوقيات المجهولة» ١/ ١٧٩.

وتضامن الطبيعة والتاريخ زاد من واقعية شعر شوقي في الطبيعة وفي وجدانيته. فعندما يكون التاريخ معاصراً والشاعر مَعنيٌ بالأحداث يصبح شعره في الطبيعة واقعياً بمعنى من المعاني، وعندما تكون الأحداث التي تقترن بالمنظر الطبيعي تمتَ إلى الماضي السحيق تتأكد الرومنسية في شعره.

إذن يتحد الجمال بالجلال في هذه الطبيعة الإسلامية المؤرخة. فالطبيعة الإسلامية عند شوقي لها جمالها ولكنها تستمد جلالاً من التاريخ ومن الإسلامية أيضاً عندما تكون «صبغة الله» كما يقول في قصيدة مهرجان تكريمه.

## جـ ـ توسيع دائرة القول في الطبيعة

وشوقي هو أول من وسع دائرة الطبيعة في الشعر العربي وجعلها تشمل الكون كله ذلك الذي تكلم عنه في مقدمة الشوقيات. وبذلك أصبح شعره في الطبيعة وحدة فكرية كبرى. وأهمية هذا التناول الشعري لقطاعات الكون المختلفة لا يكمن فقط في كونه ريادات جريئة وتجديداً في مضامين شعره في الطبيعة ولكن أيضاً في الصور الشعرية الجديدة التي أوحتها ريادة هذه القطاعات. وما يلي تفصيل لقطاعات ذلك الكون الذي أفصح عنه شوقي:

١) السماء: كان شوقي مفتوناً بالقبة السماوية[١٤] ولعل خير ما يمثل هذا الإفتتان هو مقطع جميل يذكر فيه نجومها ويذكر علاقة القدر بهذه النجوم.

---

(١٤) أنظر المصدر السابق، ١/ ٨٥ وكان القرآن قد ذكر القبة أيضاً ـ ﴿إنا زيَّنا السماء الدنيا بزينة الكواكب﴾ آية ٦ من سورة الصافات.

ويخص الشمس بالذكر الجميل، فقد كتب عنها فصلاً نثرياً في «أسواق الذهب»[١٥] وقد تَفنَّن في ذكرها ووصفها[١٦]. ومن أجمل الأمثلة على ذلك المقطع الأول في النونية الفرعونية «قفي يا أخت يوشع خبرينا» ولعل أهمية الشمس وعبادتها في مصر الفرعونية لها أثر في خيال شوقي وهو يذكر ذلك في هذه النونية حيث يقول عنها وعن النيل «ألم تؤلّه على حافاته...» وهناك أيضاً نشيد الشمس الفرعوني القديم. ويضاف إلى هذا المخزون الثقافي الفرعوني ما أفاده شوقي من القرآن الكريم والإشارات الكثيرة فيه إلى الشمس. كما أن شمس مصر المحرقة كان ولا بد لها أثر في تكوين الصورة الشعرية في خيال شوقي[١٧].

وقد افتتن شوقي أيضاً بالقمر كما افتتن بالشمس. وكان أقرب إليه كشاعر مسلم ملتزم من الشمس لأن هذا الجرم السماوي الذي فتن الشعراء أصبح له أهمية خاصة في الإسلام بسبب الصيام والسنة القمرية. وصار رمز الإسلام الديني والعسكري. واستعمال القمر لاسيما هلالاً في الإسلام ورموزه أكسب هذا الجرم السماوي إسلامية ظاهرة كان لها أثرها في شعر شوقي الذي تفنن في ذكره[١٨].

---

(١٥) أنظر «أسواق الذهب» ص ٤٢، ٤٤ و«الشوقيات المجهولة» ١/١٣٩، ١٤١، ١٥٤.

(١٦) أنظر «الشوقيات» ٢/٣٠ - ٣١/٣٥/١٠٧.

(١٧) وسُئِلَ شوقي عن خير أبياته فقال: ما قلته في وصف الشمس:

مُشيِّبة القرون أُديلَ منها ألم تر قرنها في الجو شابا؟

أنظر المقابلة مع شوقي في كتاب الدكتور طه وادي «شعر شوقي الغنائي والمسرحي» ص ١٩٤.

(١٨) أنظر الشوقيات: ١/١٤٩، ١٨٥ - ١٨٧، ٢٤٥، ٢٧٨، ٢٩٠، ٢/٢٩ - ٣٢، ٤/٦٠ «الشوقيات المجهولة» ١/٧٤.

٢) الفصول: وشوقي يحسن الكلام عن تجدُدْ الطبيعة بمقدم الربيع الذي يبتهج له ولعل خير الأمثلة على شعوره العميق بفرحة هذا التجدد وانعتاق الأرض من ربقة الشتاء هي القصيدة الحائية التي هي في الحقيقة وصف لِمهرجان الطبيعة أو عرسها في شهر آذار(١٩).

٣) وهو شاعر البروق والرياح والأنسام وهي مظاهر طبيعية ذكرها شعراء العرب قبله ولكن شوقي أعاد صياغة مَا ذكره هؤلاء الشعراء ونفح فيها من روحه الشعرية أنفاساً جديدة وترى ذلك ممثلاً في النونية الأندلسية خير تمثيل في المقطع الثالث والرابع(٢٠).

وقد سافر كثيراً براً وبحراً وتهيأت له الفرص ليرى أرض الله الواسعة بما فيها من عجائب الطبيعة وذكر هذا في شعره.

٤) وذكر الجبال وإن لم يرْقَ إلى العلو الذي وصفه ابن خفاجة في رائعته «وأرعن طماح الذؤابة باذخ» ومع ذلك فلشوقي مقاطع جميلة في وصف جبال سويسرا ولبنان(٢١).

٥) وأجاد في وصف الرياض والحدائق وكان يهش لها وقد عاش محاطاً بها في كرمتيه بالمطرية والجيزة وفي القصور التي كان يغشاها في القاهرة - والآستانة(٢٢). والإسلامية تظهر في أوصاف الطبيعة وتعابيره هنا مأخوذة من القرآن الذي وصف الرياض والفردوس. فروضياته كانت روضيات شاعر مترف رأى ما نظم فيه، وشاعر مسلم ذكر ما قرأ في القرآن.

---

(١٩) أنظر «الشوقيات» ٢/٢٢/٢٥ «الشوقيات المجهولة»/٢٤٧، ٢/٩٢ - ٩٦.

(٢٠) «الشوقيات» ٢/١٠٤ - ١٠٥.

(٢١) «الشوقيات» ٢/٣٣ - ٣٤، ١٥١.

(٢٢) أنظر «الشوقيات» ٢/٢٢ - ٢٥، ١٠٠ - ١٠١.

وقد خَصَّ شوقي النخلة من عالم النبات بعنايته وهـذا لون محلي ساحر ورثه شوقي من بيئته المصرية ومن طبيعتها الصامتة[٢٣]، ولون عربي وصله من المخزون الثقافي، فالنخلة هي شجرة الجزيرة العربيـة وقد تغنًى بها الشعراء وصارت مقرونة بـالحضارة العـربية وتشـوًق لها الأندلسيون وهم في ديار الغربة ومنهم أحد أبطال شوقي، عبد الرحمن الداخل[٢٤].

٦) وفَتَنَهُ مِن الطبيعة الحيةِ النسرُ والأسدُ. والصور الشعرية التي لها مساس بهـما كثيرة في شعـره وهي أكثر عن الثـاني منها عن الأول. وجديرٌ بالذكر أن شوقي أفرد للأسد فصلين في «أسواق الذهب» وهما «صفة الأسد» و «الأسد في حديقة الحيوانات»[٢٥].

٧) ولم يهمـل شـوقي ذكـر ظـواهـر الـطبيعـة الفنيـة في شعـــره كالزلازل[٢٦]. وهذه ظواهر طبيعة لم يشاهدهـا شوقي. فَشِعْـرُه فيها يشهد له بقوته على الاستحضار فيصف وكأنه يرى، وعلى الاستلهـام فهو يستعين بالمصادر الأدبية التي تصف الزلزال وأهمها القرآن.

٨) وشـوقي شاعـر الطبيعـة الاقليمية، فقـد ذكر جمـال كثير من البلدان التي زارها وأَجاد في ذكر أربعة منها وهي: سويسرا ـ الآستانة والبسفـور ـ لبنان ـ مصر. وقصـائده فيهـا أشهر من أن يُشـار إليها.

---

(٢٣) أنظر «الشوقيات» ٥/٦٤ ـ ٦٥.

(٢٤) أنظر الذكر الجميل للنخلة ورمزيتها، في قصيدة مهرجان تكريمـه «سنة ١٩٢٧» الشـوقيات ٢/١٩١:

نخلة لا تـزال في الشـرق مَعْـنَى ... مـن بـداواتـه ومـن عـمـرانـه
حَـنَّ لـلشـام حِـقبـة والـيـهـا ... فـاتـح الغـرب من بني مـروانـه

(٢٥) أنظر «أسواق الذهب» ص ١٠٣ ـ ١٠٤/ ص ١٠٥ ـ ١٠٩.

(٢٦) أنظر «الشوقيات» ٢/٨٤ ـ ٨٦.

وجـدير بـالذكـر أن شوقي أول من اكتشف جمـال لبنان من الشعـراء العرب.

٩) وأخيراً كان شوقي شاعر الماء الكبير في اللغة العربية وكان في هذا الرائد وصار القائد ولأهمية هذا القطاع في شعر شوقي أفردنـا له مقطعاً خاصاً يتلو هذا.

## د ـ شاعر الماء والبحر

لم يفز الماء والطبيعة المائية بحظ موفور من عناية الشاعر العربي لا في العصر الجاهلي ولا في العصور الإسلاميـة التي تلته[٢٧]. فلم يكن العربي ـ سوى عرب الخليج ـ شعباً بحرياً، بل كانوا شعباً برياً ألهمته الصحراء ولم يلهمه البحر.

وبعد ظهور الإسلام وامتداد حركة الفتح صار للعرب إمبراطورية كبيرة واسعة الأطراف ممتدة من المحيط الهندي والخليج والبحر الأحمر إلى المحيط الأطلسي. فكان من الطبيعي أن يـظهر في الأدب العـربي الإسـلامي أدبُ بحريّ. وكـانت رائعة هـذا الأدب البحري العـربي سفرات السندباد البحري السبع التي استغرق سردها من الليلة ٥٢٨ حتى الليلة ٥٥٧ في «ألف ليلة وليلة»[٢٨].

ومع كل هذا لم يظهر شعر عربي قوي يصف الماء وعالم الماء حتى

---

(٢٧) جمع الدكتور حسين عطوان ما قيل في البحر والنهر في الشعر العربي في العصر العباسي الثاني في كتابه القيم «وصف البحر والنهر في الشعر العربي» دار الجيل، بيروت، الطبعة الثـانية، ١٩٨٢. ولا نخفي على القارىء أن شعر البحر والنهـر هذا عـلى أهميته يبـدو وبه شيء من التكلف. فقد بقي عالم الماء غريباً على شعراء العرب حتى في العصر العباسي الثاني.

(٢٨) فالنثر العربي ممثلاً في سَفَراتِ السندباد أنصف البحر أكثر من إنصاف الشعر العربي له: أنظر كتاب «أدب البحر» للدكتور أحمد عطية، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعـارف، ١٩٨١ حيث قام المؤلف بمجهود مشكور، للتعريف بأدب البحر لاسيما أدب البحر النثري.

جاء شوقي، فهو شاعر الماء العربي غير مدافع وكان أول من جعله مضموناً مهماً في شعره بعد الإشارات العابرة والمتفرقة له في الشعر العربي الذي بَقِيَ البرُّ وليس البحرُ يُلهم روائعه.

وقد تهيَّأت لشوقي أسباب تفسر أو قد تفسر اهتمامه بالماء وظهوره كمضمون قوي في شعره:

١) لعل شعراء مصر أقرب شعراء العرب إلى الماء فمصر هبة النيل وعلى ساحلها بحران المتوسط والأحمر، كما أن جفاف أكثر رقعة مصر وخصب الوادي الذي يسير فيه ماء النيل يجعل الشاعر المصري يفهم عجيبة الماء أكثر من غيره من شعراء العرب.

٢) ويضاف إلى هذه الحقائق الجغرافية الحقيقة التاريخية الكبرى وهي شَقُّ الممَرِ المائي الشهير ـ قناة السويس وأهمية هذا في تاريخ مصر الحديث لاسيما وأن ذلك تَمَّ سنة واحدة قبل ميلاد شوقي، الأمر الذي لفت نظر الشاعر الحساس من صغره إلى هذا العالم المائي وإلى القناة التي جمعت بين «الزاخرين».

٣) ولا يقل عن هذا أهمية أن معرفة شوقي بالبحر لم تكن معرفة نظرية بل كانت تجربة عميقة فقد سهل له عصر البخار[٢٩] الذي ذكره في شعره ركوب البحار وكان يخاف الطبيعة الجبارة القاسية التي تعبث بالسفن الشراعية. ولم يعرف التاريخ الشعري أحداً من الشعراء العرب جاب البحر كما فعل شوقي وكان أول عهده به لمَّا قطع المتوسط

(٢٩) وما قاله بهذا الصدد في مقدمته للشوقيات عن أسلافه من الشعراء جدير بالاقتباس في هذا الموطن «ولو انفسح لهؤلاء المجال من الزمان والمكان، وشهدوا عصر البخار كما نشاهده... لامتلأت الصدور من محفوظ أشعارهم»، «المقدمة» ص ٤.

إلى فرنسا للدراسة حوالي سنة ١٨٩٠ من الإسكندرية إلى مرسيليا ثم قطعه إلى الجزائر ثم قطع القنال الإنجليزي وأشرف على بحر الشمال[٣٠]. وبعد أن صار شاعر القصر كان يقضي الصيف في كل سنة في الآستانة يقطع البحر إليها من الإسكندرية برفقة عباس حلمي. وحتى منفاه كان إسبانيا وكان لا بد له أن يقطع المتوسط ليصل إليها. وبعد الرجوع من المنفى بقي يتردد على أوروبا مبحراً من الإسكندرية. ويذكر ابنه حسين أنه قضى صيفي آخر سنتين من حياته في الإسكندرية[٣١].

إذن كان شوقي يعرف البحر وعالم الماء جيداً فكان له غرام خاص به[٣٢]. وهذا الميل الطبيعي للبحر وهذه التجربة الذاتية هما العاملان اللذان يفسران ظهور البحر والماء ظهوراً قوياً في شعر شوقي وفي وقت مبكر كما في المقطع التمهيدي الطويل «في همزيته التاريخية» التي ألقاها في جنيف سنة ١٨٩٤. وشوقي أول الشعراء العرب الذين اكتشفوا البحر كظاهرة طبيعة تروق بجمالها بقدر ما تروع بجلالها ولعل ذلك راجع إلى استيحاء شوقي أروع نص عربي ذكر الماء وعالم الماء ألا وهو القرآن الكريم وبه المقاطع الرائعة المعروفة عن الطوفان ونوح والعواصف والسفن والملاحة[٣٣].

---

(٣٠) ضاق بلندن وقال ولم نلبث أن سئمناها وهذا أكبر عيوبها فخرجنا إلى بعض المدائن على بحر الشمال، وهناك وجدنا راحة البال وقرة الناظر». أنظر «مقدمة الشوقيات» ص ٢٠ وكذلك كان يهرب إلى الإسكندرية وبحرها عندما يضيق بالقاهرة.

(٣١) أنظر «أبي شوقي» ص ٧٣.

(٣٢) وما ترجمه من أدب الوجدان الفرنسي له دلالته وإفصاحه، فالقطعة الوحيدة التي ترجمها لم تكن إلا «بحيرة لامرتين»، كما أنه اختار مدينة بحرية لمنفاه في إسبانيا، وهي برشلونة حيث قضى خمس سنين يشرف أثناءها على شواطىء «البحر العظيم».

(٣٣) ولعل أروعها سلسلة الآيات التي مطلعها «وقيل يا أرض إبلعي ماءك».

وفضلاً عن غرام شوقي بعالم الماء كظاهرة طبيعية كبيرة فقد أولى جزئياته وعناصره المختلفة عنايته. وهذا عرض سريع لهذه العناصر:

١) وصف البحار في قصائد مستقلة ثم وصفها في مقاطع ركَّبها في بناء بعض مطولاته الشعرية[٣٤].

٢) وصف الممَّرات المائية والخُلجان التي تؤدي إلى البحر أو تتصل به كوصفه للبسفور وما حواليه وقناة السويس[٣٥].

٣) وصف الأنهار والسواقي وأهم ما نظم في الأنهار هي قصيدته القافية في النيل[٣٦].

٤) وصف الجزر البحرية في البحر الأبيض المتوسط مثل ساموس وكريت[٣٧].

٥) وصف المعارك البحرية في البحر المتوسط قديماً وحديثاً وكذلك الأساطيل[٣٨].

٦) وصف السفينة: وقد أبدع شوقي في وصفها وكانت هذه الأوصاف ذات بال في تطور القصيدة العربية وفي تركيبها وقد استبدل

---

(٣٤) أنظر الفصل اللاحق «شوقي شاعر البحر المتوسط».

(٣٥) أنظر قناة السويس في «أسواق الذهب» ص ٢٧ ـ ٣٦.
والشوقيات ٢/٤٠ ـ ٤٢/٥١ ـ ٥٣.

(٣٦) أنظر الشوقيات ٢/٦٣ ـ ٧٣.

(٣٧) وَصَفَ جزيرة ساموس في روايته «لادياس» وأنظر وصف جزيرة كريت في «الشوقيات المجهولة»، ٢/٢٧١.

(٣٨) أنظر وصف معركة أكتيوم في «مصرع كليوبترا» ص ١٨ ـ ١٠/٣٦ ـ ٣٧؛ ووصف المعارك البحرية في «صدى الحرب» أنظر «الشوقيات» ١/٤٢/٤٤/٤٥/٤٧ ـ ٥٠: وكذلك وصف الأسطول العثماني في «الشوقيات» ١/٢٢٦ ـ ٢٣٠.

بالناقة القديمة السفينة كمضمون في بناء القصيدة العربية[٣٩].

٧) الغواصة: حتى هذا الاختراع الجديد الذي تم أثناء الحرب العالمية الأولى وصفه شوقي وأبدع في وصفه وكان قد رأى فاجعة الباخرة لوزيتانيا على الشاشة البيضاء وسمع بمصرع اللورد كتشنر بعد أن ضربت غواصةُ الطرادَ الذي كان يُقلّه[٤٠].

إذن كما كانت الصحراء موحى ومستلهم الشاعر الجاهلي، وكما كان تصويرها في كلياتها وجزئياتها ومتعلقاتها هو إنجاز الشاعر الجاهلي وهديته إلى شعراء العصور الإسلامية، كذلك كان عالم الماء مستلهَماً من مستلهمات شوقي ورعايته له في شعره إنجازاً من إنجازات شوقي الكبيرة. وكان في ذلك إقرار للتوازن بين أدب البر وأدب البحر في الشعر العربي. فالأخير كان هزيلاً ضامراً بالنسبة إلى الأول وهذا القطاع الجديد من الكون ـ عالم الماء ـ الذي غزاه شوقي مؤشر قوي إلى وجدانيته يجب أن يحسب له حساب في الدراسة الشاملة لشاعرية شوقي المستوعبة. وهذا الإنجاز يُعطي شاعريته بعداً عالمياً لأنه يصله بشعراء البحر الكبار في الأدب العالمي أمثال شكسبير وملتن وميسفيلد ولونغ فلو.

إذن حقق شوقي إلى حد كبير برنامجه الذي أذاعه في «مقدمته» وهو أن الشاعر ليس مادح الملوك ولكن كاهن الجمال في معبد الكون[٤١].

---

(٣٩) أنظر «الشوقيات» ١/١٧ ـ ١٨/٦٥ ـ ٦٦ ـ ٢٦٢، ٢/٣٠ ـ ٣٢/٤٥، ٣/١٠٣، ٤/٥٧ ـ ٥٩.

(٤٠) أنظر «الشوقيات» ٢/١٠٨، ١٥٩ ورائعته في مصرع كتشنر تجمع بين وصف البحر والطرّاد والغواصة.

(٤١) ما هذا إلا مسح سريع لموضوع شَوْقيّ واسع الأطراف «شوقي شاعر الطبيعة» وستكون لنا عودةٌ إليه.

الفصل الثاني

# شاعر البحر الأبيض المتوسط

أشيرَ في الفصل السابق إلى أن من مميزات شعر شوقي تضامن الطبيعة والتاريخ في إلهام ذلك الشعر. ولعل القطاع من الكون الذي يمثل خير تمثيل مذهب شوقي في الإلهام الشعري وأنه مؤلف من أبوين ـ الطبيعة والتاريخ هو عالم الماء لا سيما وحدته الكبرى ـ البحر.

وقد ذكر شوقي بحاراً كثيرة: منها المحيط الهندي، والبحر الأحمر والأسود، والقنال الإنجليزي وبحر الشمال. إلا أن بحره الأثير المحبب الذي فاز بحظ كبير من شعره وشاعريته كان ولا شك البحر الأبيض المتوسط. وشوقي شاعر هذا البحر غير مدافع ليس على الصعيد العربي فحسب ولكن على الصعيد العالمي أيضاً. وله في هذا حق الريادة والقيادة فهو إمام شعراء البحر المتوسط قاطبة وخير من ذكر النهر العظيم الذي يصب فيه ـ النيل، وممره الجميل الرائع الذي ينساب بينه وبين البحر الأسود.

وأكثر ما قيل عن صلة شوقي الوثيقة بالبحر عموماً في الفصل السابق ينطبق على ما يقال في هذا الفصل عن صلته بالمتوسط. وكان بينه وبين هذا البحر صلة طبيعية وروحية قوية فقد ولد في حوضه ليس بعيداً عن شواطئه وهناك نشأ وأقام أكثر عمره. وقد ذرعه طولاً وعرضاً

مرات كثيرة طالباً للعلم وملتمساً للشفاء وزائـراً للخليفة وقضى خمس سنوات في إحدى موانيه ـ برشلونة ـ يشرف منها عليـه. وكان يقطعه صيفاً كل سنة تقريباً إلى الآستانة أو أوروبا. وفي آخر سنتين من حياته قضى صيفهما في الإسكندرية حيث ابتنى له داراً دعاها «درة الغواص». ومع أن خيال شوقي ووعيه التاريخي وَسِعَ المتوسط إلاّ أن شقّه المُحبَّب إليـه ولا شـك كـان النصف الشـرقي المؤلف من شـواطىء البلقـان والأناضول والشام ومصر حيث كان للإسلام دولـة وسلطان ـ الدولـة العثمـانية ـ وحيث مَخَـرَت في القرن التـاسع عشر سفن الانتفـاضـة العلوية حتى وصلت إلى المورة (ومنها جاءت إلى مصر جـدته ـ نمـزار) وكان هذا الشق الشرقي وسيلته إلى الأعتاب السلطانية كل صيف إلى الآستانة.

## أ ـ شاعر حضارات المتوسط

وَوَعْيُ شوقي للمتوسط وتاريخه يجلوه لنا مفكراً أطـال التفكير في تاريخ هذا البحر الذي كان في زمن من الأزمان بحيرة إسلامية وقد أَلْمَحَ إلى ذلـك في شعره. ولكن نثـره، نثره الشعـري، بسط لنا القـول في تاريخ هـذا البحر كما وعاه شـاعر، فقـد أذاع آراءه وتأمـلاته في نـثر مسجوع دعاه «شعر العربية الثاني» وهذا جزء من أعمال شوقي الأدبية لا يعرفه الكثيرون مع أنه ذو بال في فهم شعره وشاعريته[1].

وهو ذراع مساعد لفهم ما قاله شوقي لا سيما في المتوسط ـ الوحدة الجغرافية التاريخية الكبرى في شعره والمسرح الذي مثل عليه المسلمون من عرب وأتراك دورهم التاريخي الكبير. وما يلي تلخيص لفهم شوقي

---

(١) انظر مقاله «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» في «الشوقيات المجهولة» ١/ ١٥٤ ـ ١٩٦، و«قناة السويس» في «أسواق الذهب» ص ٢٧/ ٣٦ و«البحر الأبيض المتوسط» ص ٩٦ ـ ١٠١.

لتاريخ هذا البحر وحوضه وهو شاعر حضارات هذا الحوض:

١) الدور القديم ومعه الحضارات القديمة الثلاث التي نشأت في حوضه الشرقي ممثلة على الأخص بحضارة الفراعنة في مصر وحضارة الإغريق. وجدير بالملاحظة ذكره شعراء هاتين الحضارتين لا سيما بنتاءور المصري وهومير الإغريقي.

وهذا مؤشر قوي إلى شعور شوقي بِنَسَبِه الشعريِ العالمي[٢].

٢) الدور الروماني عندما وحَّد الرومان حوض البحر المتوسط بعد فتحهم دائرة حوضه، وعندما سموه «بحرنا»[٣] وهذه التسمية معكوسة في تسمية العرب له «بحر الروم».

٣) الدور العربي عندما «صار بحر الروم لجةَ العرب»[٤] شَطَر العربُ المتوسطَ وحوضه شطرين أحدهما أصبح قسماً من دار الإسلام والآخر بقي قسماً من دار الحرب. وهذا الدور والذي يليه هما الدوران اللذان لهما أوثق اتصال بعالم شوقي الفكري الإسلامي لا سيما وأن الوثبة العربية القوية في المتوسط جعلت من مصر بالذات قاعدة الأسطول العربي الإسلامي الكبير زمن الفاطميين والأيوبيين والمماليك

---

(٢) ولم ينس حضارة الساميين مُمَثَّلَة بالفينقيين «الشوقيات المجهولة» ٢/٢٢١ وذكره لبنتاءور وهومير يرد في «أسواق الذهب» ص ٩٦.

(٣) يذكر شوقي عهد أغسطس الروماني في الهمزية التاريخية «الشوقيات» ١/٢٤ ـ٢٥ وتكلم عن الروم في حوض المتوسط في الأرجوزة «دول العرب» ص ١٧ ـ ١٨/٣٦ ـ ٣٧/٦٣ ـ ٦٨/٧١ ـ ٧٢/٧٣ ـ ٧٥/١٠٣ ـ ١٠٩.

(٤) في الهمزية التاريخية «الشوقيات» ١/١٨ حيث يقول:

وانتهت إمرة البحار إلى الشر ق وقام الوجود فيما يشاء

وكذلك في «دول العرب» ص ٥١ حيث يقول:

فاصبح القاصي من البرّ اقترب وصار بحر الروم لُجَة العرب

وكان شوقي يعتز بذلك[٥].

٤) الدور العثماني: عندما كمَّل العثمانيون دور العرب التاريخي في المتوسط وحوضه وفي مسرحية الصراع الطويل بين العرب وأوروبا. فبينما كان العرب وأوروبا يخرجون من إسبانيا وأوروبا كان العثمانيون يدخلونها من البلقان. ويعود المتوسط إلى حد كبير بحيرة إسلامية زمن سليمان القانوني وأمير البحر العثماني خير الدين بربروس[٦] حتى معركة ليبنتو سنة ١٥٧١.

٥) وبعد التراجع المستمر للراية العثمانية في أوروبا تكون الانتفاضة العلوية القوية في القرن التاسع عشر ومركزها مصر. وإذا بالأساطيل المصرية تظهر في شرق المتوسط وتنصر الدولة العلية وكان ذراع هذه الانتفاضة القوي جندي مصر العلوية الأول ابراهيم الذي كان شوقي يمت له بصلة قوية فجدته تمزار كانت معتوقته واعتزَّ شوقي بهذا كله وذكره في شعره ثم كانت مَعركة نافارينو التي قضت على سلطان مصر البحري[٧].

---

(٥) وجدير بالذكر أن شوقي كان يطالع عن القوى البحرية. وتذكر خديجة قاسم في مقالها «ساعة في كرمة ابن هانئ» أن أحد الكتب التي كان يطالعها شوقي كان «حقائق الأخبار عن دول البحار» انظر «الهلال»، نوفمبر ١٩٦٨، ص ٨٤.

(٦) وقد حيًّا أمير البحر العثماني المشهور خير الدين بربروس في قصيدته عن الأسطول العثماني «الشوقيات» ١/٢٢٦ ـ ٢٣٠.

يا بربروس على ثراك تحيّة ... وعلى سميك في البحار سلام

وهذا البيت محذوف في «الشوقيات» ١/١٧٤ ولكن مثبت في كتاب الدكتور محمد مصطفى بدوي «مختارات من الشعر العربي الحديث» ص ١٨ وانظر أيضاً المقطع الأخير من تحيته للمتوسط في «الشوقيات» ٤/٦٨.

(٧) يذكر ابراهيم والأسطول المصري في لاميّته في وداع كرومر.

ومعاقلاً لا تمحي آثارها ... وجيوش ابراهيم والأسطولا

٦) وتلا ذلك دور انحطاط وتدهور في القوة الإسلامية في المتوسط ممثلة بتدهور الدولة العلية والعلوية واحتلال الإنجليز لمصر سنة ١٨٨٢ وهزائم الدولة العلية في أوروبا وكان شوقي شاهد عيان لهذا الدور الذي استمر حتى الحرب العالمية الأولى(٨).

واستمر التدهور إبان الحرب العالمية وبعدها عندما سقطت الإمبراطورية العثمانية وألغيت الخلافة والسلطنة ومعها القوة البحرية والبرية الإسلامية في المتوسط وحوضه وأصبح أكثر هذا الحوض قسماً من دار الحرب بعد أن كان قسماً من دار الإسلام.

هذا هو الدور الذي عاصره شوقي وهذا هو البحر الذي وقف عليه يندبه ويستنطقه ويستلهم ماضيه الإسلامي المجيد بعد أن أصبح بره «مغلوب القنا» وبحره «مسلوب السفين».

## ب ـ جزئيات صورة المتوسط في شعر شوقي

لعل هذا العرض السريع لحضارات المتوسط وأدواره التاريخية كما رآها وفهمها شوقي قد مهد السبيل إلى دراسة تفصيلية لشعره في المتوسط. وهو شعر بدأ في نظمه منذ مطلع حياته الشعرية واستمر ينظمه حتى السنوات الأخيرة من حياته.

---

(٨) وقصيدته في الأسطول العثماني بها كثير من الأبيات المؤثرة كقوله لما شهد في الآستانة الطرادّين طرغود وبربروس وكانا قبلا غوبن وبرسلاو الألمانيين.

| | |
|---|---|
| لما رأيتكما سكبت مدامعي | فرحا وطال تشوف وقيام |
| وسألت هل من (لؤلؤ) أو (طارق) | في البحر تخفق فوقه الاعلام |

انظر «الشوقيات» ١/ ٢٢٩ ـ ٢٣٠.

### ١ ـ الخطاب الشعري العام إلى المتوسط

ناجى شوقي المتوسط مبكراً عندما وقف أمام مؤتمر المستشرقين في جنيف سنة ١٨٩٤ . وقد وصف هذا البحر أو عاصفته في المقطع الأول من الهمزية التاريخية(٩) . وقبل وفاته بسنة نظم قصيدة في المتوسط بلغت اثنين وأربعين بيتاً(١٠) وتتضامن فيها الطبيعة مع التاريخ . فطبيعة المتوسط موصوفة في المقطع الأول وتاريخه في الثاني والثالث، ولا سيما تاريخه الأيوبي والعلوي(١١) .

وبين هذين التاريخين نظم شوقي مقطوعتين وجههما إلى المتوسط الأولى مطلعها :

أي الممالك أيها    في الدهر ما حملت شراعك

والثانية مركبة في بناء قصيدة أخرى نظمها سنة ١٩٢٩ : ـ

أليس البحر كان لنا غديرا    وكانت فلكنا البجع الرتاعا(١٢)

وفي هذا الشعر الموجَّه إلى المتوسط يظهر شوقي مؤرخاً عميق الفهم لأهمية القوة البحرية وهو يذكر العصور التي كان فيها العرب والمسلمون أسياد هذا البحر وهو يعتز به ويفاخر بجماله ويؤثره على كل البحور الأخرى لهوائه وشمسه وكان قد رأى منها بحر الشمال والبحر

---

(٩) انظر الشوقيات : ١/ ١٧ ـ ١٨ وينتهي المقطع بالبيت التالي :

وانتهت امرة البحار إلى الشر    ق وقام السوجود فيها يشاء

(١٠) انظر «الشوقيات» ٤/ ٦٦ ـ ٦٨ .

(١١) وهذه القصيدة تتميز فيها تتميز بأن لدينا وصف مفصل لميلادها ونظمها «انظر اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» ص ٢٥ ـ ٢٨ .

(١٢) وذكر المتوسط أيضاً في ثلاثة أبيات من مرثاة له في الأمير حسن باشا سنة ١٨٨٨ : انظر «الشوقيات» (١٨٩٨) ص ١٣٩ وهناك إشارة إلى «الأبيض» أيضاً على ص ٩٤ .

الأسود والبحر الأحمر[١٣].

٢ ـ أنهار المتوسط ـ النيل

ولم يناجِ شوقي المتوسط فحسب بل ناجى النهر الخالد الذي يصب فيه وهذه المناجاة جعلته شاعر النيل بقدر ما كان شاعر المتوسط. وقافيته المشهورة هي معلقة فخمة في جمال النهر الطبيعي والتاريخي القديم في عهد الفراعنة والفتح العربي، نظمها شوقي حوالى سنة ١٩١٤ وهي تكمِّل الهمزية التاريخية كمطولة ولوحة شعرية واسعة. وللقصيدة أهمية في إطار الشعر العربي المصري فهي أفخم ما قيل في النيل بعد إشارات عابرة إلى ذلك النهر لم تنصفه ثم جاءت هذه القصيدة فجعلت شوقي شاعر النيل غير مدافع[١٤].

وإلى هذه المعلقة الفخمة هناك مقاطع رائعة أخرى تذكر النيل في شعر شوقي ويُخَصُّ بالذكر منها النشيد «النيل العذب هو الكوثر» والآخر الذي نظمه بالعامية «النيل نجاشي» وغناه محمد عبد الوهاب. وللقصيدة مكان في إطار الأدب العالمي والأدب المقارن فالنيل عكس «الدخول وحومل» اسم معروف في الأدب العالمي عرفه الأدب المصري القديم وعرفته التوراة وكذلك الأدب الرومنسي الأوروبي في العصر الحديث. وكما أنَّ شوقي سيد من نظم في النيل في إطار الشعر العربي

---

(١٣) وجدير بالذكر أن شوقي كتب قطعةً نَثرتْ ما نظم في العاصفة المركبَّة في بناء «الهمزية التاريخية» ثم وجَّه بعدها نداءً نثرياً إلى المتوسط: انظر «الشوقيات المجهولة» ١/١٥٤ ـ ١٥٥. والقطعة النثرية التي تنادي المتوسط لها بعض الأهمية في ادراك فهم شوقي للمتوسط ويمكن أن تُدْرس مع قصيدته في المتوسط: «أيّ الممالك أيّها في الدهر ما حملت شراعك» ومع مقاله عن المتوسط في «أسواق الذهب».

(١٤) انظر «الشوقيات» ٢/٦٣ ـ ٧٣ وكتاب الدكتورة نعمات أحمد فؤاد «النيل في الأدب المصري» مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ١٩٦٢، والصفحات ٣٢٦ ـ ٣٧٢ لها أهمية خاصة وهي تؤيد تقويمنا لشعر شوقي في النيل..

كذلك كان في إطار الأدب العالمي[١٥].

### ٣ ـ الخلجان والممرات المائية

وكما فاز النيل المصري بروائع من شعر شوقي كذلك فاز البوسفور التركي ومعه قرن الذهب بشيء من شعر شوقي[١٦] الجميل الذي وَسَّعَ الدائرة الجغرافية للشعر العربي وَجمَّله. فهناك القصيدة الموسومة «البسفور كأنك تراه» والتي مطلعها «على أي الجنان بنا تمرّ» ومعها مقطع في الرائية التي مطلعها «تلك الطبيعة قف بنا يا ساري». وهناك السينية الرشيقة التي يصف بها «ماء السماء» «كوك صو» والتي مطلعها «تحية شاعر يا ماء جكسو»[١٧]. والحمولة الحضارية ظاهرة فيها عندما يذكره مع مياه دار الإسلام وأنهارها[١٨].

### ٤ ـ جزر المتوسط

ذكر جزيرة ساموس ذكراً طويلاً في روايته النثرية لادياس حين جعلها المسرح الذي تدور فيه أحداث الرواية ثم زار جزائر البليار وهو في منفاه بإسبانيا[١٩]. ولكن خير الذكر كان من نصيب كريت. وهي

---

(١٥) وقد نظم شعراء أوروبا في النيل أمثال شلي وهنت وكيتس ولم يصل واحد منهم إلى ذرى شوقي.

(١٦) انظر مقاله عن قناة السويس الممر المائي الآخر في «أسواق الذهب».

(١٧) انظر الشوقيات ٢/٣٩/٤٠ ـ ٤٢/٥١ ـ ٥٣.

(١٨) ومنها زمزم والأردن فهو يقول:

وجاءك ماء زمزم وهو طهرٌ وأمواه على الأردن قدس

وقدسيّة مياه الأردن في الاطار الاسلامي ليست واضحة وقد يكون مردها أنه نهر الأرض المقدسة.

(١٩) كما يذكر ابنه حسين في «أبي شوقي» ص ٥٥ حيث يقول إنهم قضوا اسبوعاً في ميورقه إحدى جزائرها. ولا بد أنه قرأ عن هذه الجزائر التي احتلها مجاهد العامري الداني في القرن الحادي عشر في «نفح الطيب» وذكرها صاحب «الوسيلة الأدبية» في بيتين من الشعر لما كانت تحت الحكم العربي ولعل هذا استقر في وعي شوقي الأدبي فأحب أن يرى هذه الجزائر.

جـزيرة كـان للأسـطول والجيش المصري فيهـا دور تـاريخي معـروف وذكرها البارودي في شعره وقد مر بها شوقي وهو مبحرٌ وشاهد الهلال على سمائها فذكر زماناً كانت فيه جزءاً من دار الإسلام وذَكَّر رفاقه بهذا فلم يتذكروا فأنطقه هذا بعض الأبيات الحزينة[٢٠].

**٥ ـ معارك المتوسط البحرية**

وكان شوقي من أنصار القوة البحرية كأساس من أسس السيادة العسكـرية. وطـالما حـدّث بهذا ودعـا إلى العودة إليهـا وقد قـرأ عن المـوضوع وأطـال التأمـل وأشـار إلى القـوة البحـريـة زمن الأيـوبيـين والعلويين.

ووصف معـركة بحـرية شهيـرة وقعت في المتوسط وهي معـركـة أكتيوم التي غيرت مجرى السيادات في المتوسط وجعلت من مصر ولاية رومانية. كما أنه ذَكَر الانتصارات العثمانية البحرية في بائيته المشهورة «صدى الحرب»[٢١].

**٦ ـ أقطار حوض المتوسط**

وفضلاً عن اهتمامه بالمتوسط وأنهاره وممرّاته المائية فقد أولى شوقي أقطار حوضه الآسيوي والأوروبي والأفريقي اهتمامه وذكر أكثـرها في شعره ونثره. احتلت مصر بطبيعة الحال الجزء الأكبر من آثاره في هذا

---

(٢٠) انظر «الشوقيات المجهولة» ٢/٢٧١ وهي مؤرخة ديسمبر سنة ١٩٠٤. ولا بد أن شوقي ذكر حسن بلاء الجيش المصري الذي أرسل سنة ١٨٦٦ إلى كريت والرسالة التي أنشأها عبدالله فكري ووجهها الخديوي إلى العسـاكر المصـرية بعـد معركـة ارقاذي وقـد أدرجها صـاحب «الوسيلة الأدبية» ص ٦٨٤ ـ ٦٨٦. انظر أيضاً كتاب عبدالرحمن الرافعي «عصر اسماعيل» ١/١٩٨ ـ ١٩٩.

(٢١) انظر الفصل عن المعارك البحرية في الفصل السابق «شوقي شاعر الطبيعة» والحواشي السابقة ٣٨ ـ ٤٠.

الحوض وكذلك البلدان العربية والإسلامية فقد ذكر بلاد الشام سوريا ولبنان وفلسطين[٢٢] والأناضول والروملي والإشارات إليها معروفة. ولم ينس بقية العالم العربي. فذكر ليبيا وطرابلس الغرب ثم المغرب الكبير[٢٣].

وذكر الأندلس وهو في منفاه بإسبانيا وأبدع في ذكرها كبلد عربي إسلامي قديم في أندلسياته المشهورة كما أنه ذكر أغمات في مراكش في روايته النثرية «أميرة الأندلس» فهو شاعر العدوتين.

ولم ينس البلدان الأوروبية الجنوبية من حوض المتوسط فذكر سويسرا عندما حياه في مؤتمر جنيف في قصيدته الرائية:

لا السهد يدنيني إليه ولا الكرى        طيف يزور بفضله مهما سرى

وفيها جمالات كثيرة لا سيما مقطع الشمس الشارقة والغاربة. وذكر ايطاليا في نونيته المعروفة عن روما وزار نابلي ونظم في منفى اسماعيل. وفي طريقه إلى الآستانة ذكر القسم الجنوبي الباقي من أوروبا في قصيدته التي مطلعها:

هذي الطبيعة قف بنا يا سار        حتى أريك بديع صنع الباري[٢٤]

فيكون شوقي قد طوق حوض البحر الأبيض المتوسط بشعره وأكمل الدائرة ناظماً في كل أقطاره. وتحسن الإشارة في هذا السياق إلى قطرين من هذه الدائرة: الأول لبنان: كان شوقي أول عاشق له في

---

(٢٢) في مسرحية «علي بك الكبير» وأحدُ شخصياتها ظاهر العمر وبعض أحداث الرواية تدور في عكا.

(٢٣) انظر «الشوقيات» ١/١٥٥ ـ ١٥٧/٢٤٥ ـ ٢٤٧ ورثى عمر المختار سنة ١٩٣١، انظر أيضاً «الشوقيات المجهولة» ١/١٦٤ ـ ١٧٠.

(٢٤) انظر «الشوقيات» ٢/٣٣ ـ ٤٠.

الشعر العربي فبعد عودته من المنفى وقطع علاقاته الرسمية بالقصر صار يزور بلاد الشام بدل الآستانة فكانت منه تلك القصائد المعروفة في ذلك البلد الجميل الذي دعي بحق سويسرا الشرق الأدنى ولعله أكثر من أي شاعر عربي آخر هو الذي لفت النظر إلى جمال هذه البقعة. وأكثر من تغنّى جمال لبنان بعده فَعَلَ ذلك بوحيه[٢٥].

الثاني سيناء: وما قيل في لبنان في سيناء التي لم يذكرها الشعر العربي[٢٦] حتى جاء شوقي بحسه التاريخي المرهف فذكرها ذكراً مفصلاً في قطعته النثرية عن قناة السويس وإن لم يصرح باسمها بل اكتفى بذكر الرمال على جانبي القناة التي وطئتها أقدام الأنبياء والتي ورد ذكرها في التوراة والقرآن. وقد ذكرها في شعره ذكراً لافتاً في قرائن مختلفة ولعله كان من الإنصاف أن الشاعر انتخب سنة ١٩٢٤ لعضوية مجلس الشيوخ نائباً عن الدائرة التي أحيا ذكرها في شعره[٢٩].

### ٧ ـ مدن البحر المتوسط

لم يأت شوقي من الريف ولكنه كان شاعراً حضرياً يحب المدن

---

(٢٥) انظر مقال عادل الغضبان «شوقي وربوع الشام» في مجلة «الكتاب» اكتوبر، ١٩٥١. وليس ببعيد أن يكون (لامرتين) وحُبُّهُ للبنان معروف قد لفت نظر شوقي إلى لبنان ولكن مهما يكن من أمر فشعر شوقي في لبنان جاء عربياً أصيلاً لا تظهر فيه أية سمات فرنسية من (لامرتين). ففي اطار الآداب السامية تكون لبنانيّات شوقي فصلاً آخر بعد «نشيد الانشاد» في التغني بجمال لبنان.

(٢٦) حتى النواسي لم يذكرها في رائيتّه المشهورة التي تصف رحلته إلى الخصيب في مصر مع أنه ذكر سلسلة طويلة من الأماكن التي مر عليها بين العراق ومصر.

(٢٧) انظر «أسواق الذهب» ص ٣٢ ـ ٣٤.

(٢٨) انظر «الشوقيات» ١/٢١٥، ٢/٨، ١٢، ١٠٦، ١٥١، و«الشوقيات المجهولة» ٢/١٨٣، ١٨٤ وكذلك لمحها ملتن الانجليزي في مطلع «فردوسه المفقود».

(٢٩) انظر «أبي شوقي» ص ١٢٦.

وحياة المدن. وقد وقع في غرام مدن المتوسط وهو مطلب جديد في الشعر العربي أبدع فيه شوقي مخاطباً كثيراً من مدنه ومخلداً ذكراها:

أ) وأول هذه المدن كانت مدن مصر وأهمها القاهرة والإسكندرية وهو شاعرهما غير مدافع:

وشوقي قاهري المولد والمنشأ والإقامة وقد أكثر وأبدع في ذكر آثارها الفرعونية القريبة منها في الجيزة وفي ذكر نيلها وحفلات قصورها ومعاهدها كالأزهر ودار العلوم والجامعة المصرية. وقصائده في هذا كله معروفة[٣٠]. ومع أن شوقي كان قاهرياً إلا أنه أحب الإسكندرية كثيراً. فهي ميناء وشوقي يحب البحر وهناك نظم قصيدته في البحر الأبيض المتوسط[٣١] وكان مولعاً بها لأهميتها التاريخية ولأنها كانت تمثل العصر الهيلاني الزاهر في مصر البطلميَة وقد خَصّها في مقطع جميل في «الهمزية التاريخية» وجعلها مسرحاً لأولى تمثلياته بعد عودته من المنفى «مصرع كليوبترا».

ب) وذكر شوقي مدن بلاد الشام ـ سوريا ولبنان وفلسطين: ـ

ذكر دمشق في رائعتيه النونية والقافية وكذلك ميسلون في اللامية[٣٢] وذكر مدن لبنان وقراه: بيروت وبكفيا، وعاليه، وطرابلس، وحمانا: ولكنه خص زحلة بأجمل الذكر في الغنائية المعروفة

---

(٣٠) ومن اجمل الأبيات التي تصف معالم القاهرة قوله في الأزهر:

واذكره بعد المسجدين معظما لمساجد الله الثلاثة مكبرا

ويود المريد لشوقي وللقاهرة أن يرى هذه الشوقيات مسطورة على مداخل هذه المعالم.

(٣١) وقصيدته في «النخيل ما بين المنتزه وأبي قير».

انظر «الشوقيات» ٤/ ٦٤ ـ ٦٨:

(٣٢) «الشوقيات» ٢/ ١٨٢.

«ودعت أحلامي بقلب باكي» وفازت القدس بكثير من إشاراته الدينية وجعل عكا مسرحاً لمشهد الفصل الثاني من تمثيليته «علي بك الكبير» وصاحبها ظاهر العمر سموأل الوفاء.

ج) وذكر مدن الأناضول والروملي: ـ

وأهم مدن الأناضول التي ذكرها كانت أنقرة[٣٣] في الكافيّة الرائعة التي حيا فيها إعلانها عاصمة للدولة التركية الجديدة في أكتوبر سنة ١٩٢٣. وذكر مدن الروملي وأهمها أدرنة التي كانت عاصمة العثمانيين ومنها خرج محمد الفاتح ليحتل القسطنطينية التي أصبحت بعد أدرنة العاصمة العثمانية. وفي هذه المدينة التاريخية الجليلة نظم شوقي رائنته «الأندلس الجديدة»[٣٤].

ولكن لا شك أن المدينة العثمانية التي فازت بأعظم حظ من شاعرية شوقي كانت الآستانة والمواقع التي حولها على البسفور. وكان شوقي عاشقاً للآستانة ويشهد لمحبته لها ولأهلها ابنه حسين في كتابه «أبي شوقي» هذه [٣٥] وخير من هذه الشهادة شهادة شعره فيها وهو شعرُ عاشق والهٍ ويمكن أن يعطى لشعره فيها عنوان «عاشق ومدينة».

د) ولم ينس ايطاليا ومدنها: ـ

فقبل أن يوجه إلى روما تلك النداءات الرائعة على لسان أنطونيو في مصرع كليوبترا.

---

(٣٣) المصدر السابق، ١/١٦٣ ـ ١٦٩ وكان هذا احياءً لذكر هذا المكان الذي توفي قربه كما تذهب الرواية ـ امرؤ القيس، عاهل الشعر الأول.

(٣٤) انظر «الشوقيات» ١/٢٣٠.

(٣٥) انظر «أبي شوقي» ص ١٨ ـ ٢٨ وفضلاً عن قصائده المعروفة في الآستانة، هناك المقال النثري الطويل «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» في «الشوقيات المجهولة» ١/١٥٤ ـ ١٩٦.

روما حنانك واغفري لفتاك      أواه منك وآه ما أقساك

كان قد نظم في «المدينة الأبدية» نونيته[٣٦] التي وإن لم تكن من عيون قصائده إلا أنها كانت قصيدة تاريخية مقبولة ولها مقدمة نثرية مهمة لفهم عالم شوقي الفكري. وقد زار نابلي أيضاً منفى اسماعيل وذكره في مقطوعة شعرية.

هـ ) وذكر أثينا عاصمة اليونان: ـ

وكان قد سافر إليها لحضور مؤتمر المستشرقين الذي عقد فيها سنة ١٩١٢ والقصيدة فرعونية ولكن ملهمتها أثينا[٣٧]. وذكرها أيضاً في المقدمة النثرية التي صدَّر بها قصيدته القافية في النيل والتي أهداها إلى المستشرق مرغوليوث.

و) وذكر جنيف البلد السويسري الذي قدمه شوقي ممثلاً لمصر في مؤتمر المستشرقين الذي عقد هناك سنة ١٨٩٤.

ولم يترك ذلك البلد قبل أن ينظم رائعته الرائية[٣٨] يصف فيها جمال سويسرا وجبال السليف وغيرها من مناظر تلك البقعة الجميلة.

ز) وأقام شوقي خمس سنوات في الأندلس قضاها في ذلك الميناء الإسباني الجميل المطل على المتوسط ـ ألا وهو برشلونة. لقد مكنته برشلونة من الانسحاب التام من عالم الضوضاء إلى عالم الهدوء الشعري حيث قرأ وتأمل ونظم. وليس أدل على شعوره العميق بالمأساة العربية بالأندلس من أنه لم ينظم في المشهد الإسباني المعاصر،

---

(٣٦) «الشوقيات» ٤/٤٤.

(٣٧) المصدر نفسه، ٤/٦١ ـ ٦٢.

(٣٨) المصدر نفسه، ٢/٣٣ ـ ٣٦.

بل كان كل نظمه في الماضي العربي الإسلامي. ولكنه لم ينس بالكلية البلد الشعري الذي آواه خمس سنوات فذكر الميناء وسفنه في المقطع الأول من السينية الشهيرة:

مستطار إذا البواخر رنَّت أول الليل أو عوت بعد جرى
راهب في الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس

ثم كانت روائعه في مدن الأندلس العربية: إشبيلية وقرطبة وغرناطة وهو خير من ندب هذه المدن الأندلسية من الشعراء قديماً وحديثاً.

ح) ومع أن شوقي لم يُعِرْ المغرب العربي اهتماماً خاصاً في شعره، إلا أنه ذكر أغمات في مراكش في مسرحيته النثرية «أميرة الأندلس» حيث نُفِيَ المعتمد بن عباد وحيث قضى أسيراً.

إذن هذا هو عقد المدن الذي نظمه شوقي رحّالة الجمال في المتوسط.

## ج ـ الشخصيات التاريخية

ولم يكتف بالنظم في طبيعة المتوسط بحراً وحوضاً وفي أقطاره وفي مدنه، بل نظم في الشخصيات التاريخية الكبيرة التي مثلت أدوارها على خشبة هذا المسرح الكبير وفي الحضارات والشعوب التي انتمت إليها هذه الشخصيات. وقد خص فصل سابق فهم شوقي وهو شاعر حضارات المتوسط ـ لهذه الحضارات التي ولدت وترعرعت على شطآنه وفي حوضه ويضاف إلى ما قيل في هذا الفصل ذكره وتصويره للشخصيات الكبيرة التي لعبت أدوارها في تاريخ المتوسط. وهي كثيرة في الشوقيات والمسرحيات والآثار النثرية ونخص بالذكر منها تلك

الشخصيات التي فصل شوقي فيها القول في قصائد مستقلة ومقاطع طويلة من مسرحياته.

١) كان نصيب مصر بطبيعة الحال ـ أوفر نصيب في ذكر الشخصيات التاريخية التي أسهمت في بناء التاريخ المصري.

ويبدأ عرض هذا الشريط بتقديم الشخصيات الفرعونية وأهمها رمسيس وتوت عنخ آمون، وأبسميتك، آخر الفراعنة، وتتلوها شخصيات العصر الهيلاني وأهمها كليوبترا وتأتي بعدها شخصيات العصر العربي الإسلامي عمرو بن العاص والمعز لدين الله الفاطمي وصلاح الدين الأيوبي وعلي بك الكبير ومنها رجالات الأسرة العلويّة، لا سيما محمد علي واسماعيل

وإلى هؤلاء الحكام الذين أسهموا في بناء تاريخ مصر يذكر شوقي رجال الاحتلال الإنجليزي كتشنر وكرومر وأللنبي، كما يذكر اللورد كارنارفون الذي مَوَّل العمل الميداني لاكتشاف قبر توت عنخ آمون.

٢) أما بلاد الشام فقد ذكر في «دول العرب» الرجل الذي فتح هذا البلد وجعله جزءاً من دار الإسلام ألا وهو سيف الإسلام خالد بن الوليد. ثم وثب عبر القرون الطويلة وذكر ظاهر العمر سَمَوْأل الوفاء، في مسرحيته «علي بك الكبير» في القرن الثامن عشر ثم ذكر يوسف العظمة صاحب ميسلون والشريف حسين بن علي قائد الثورة العربية.

٣) وذكر سلاطين آل عثمان محمد الفاتح وسليمان القانوني ثم عبد الحميد ومحمد رشاد. وذكر قواد العثمانيين وأبطالهم أدهم باشا وعثمان باشا الغازي في سياق الحروب والأحداث الجسام التي تمت

لعهدهم. وأخيراً الغازي مصطفى كمال بطل سقاريا وباني الدولة التركية الحديثة.

٤) أما ايطاليا فقد ذكر لها في التاريخ القديم يوليوس قيصر وأنطونيو واكتافيوس في الهمزية التاريخية وفي «مصرع كليوبترا». ورثى موسيقارها الكبير «ڤردي» عندما مات سنة ١٩٠٢ وهو الذي ألف أوبرا (عايدة) بمناسبة افتتاح قناة السويس.

٥) وقد خصّ من شخصيات فرنسا الكبيرة بعنايته، نابليون، ونظم فيه رائعته النونية وذكره في مقاطع كثيرة في قصائد أخرى وقد فهم شوقي دوره الكبير في ايقاظ مصر وصنع تاريخها الحديث[٣٩].

٦) أما الأندلس فقد اختار منها صقر قريش عبدالرحمن الداخل، الذي نظم فيه موشحه المشهور، والمعتمد بن عبّاد الذي ألف في حياته مسرحيته النثرية «أميرة الأندلس».

٧) ولم ينس ليبيا فقد نظم في بطل من أبطالها عمر المختار، مرثاته الرائعة التي مطلعها: ـ

ركزوا رفاتك في الرمال لواء    يستنهض الوادي صباح مساء

إذن هذا هو موكب الشخصيات التاريخية التي تظهر في عالم شوقي الفكري والتي لعبت دورها العظيم في تاريخ البحر المتوسط وحوضه وقد ذكرها في شعره القصائدي ومسرحياته وفي آثاره النثرية وهي تؤلف حشداً عظيماً من الشخصيات التي تشهد لشوقي بحسه التاريخي الدقيق ومعرفته الواسعة بتاريخ هذا البحر[٤٠].

---

(٣٩) وجدير بالذكر أن صورة نابليون تزيّن صالة في الطابق الثاني من «كرمة ابن هانى» وهي صورة زيتية كبيرة يُرى فيها الفاتح الكبير جالساً ومواجهاً للناظر.

(٤٠) الاشارات إلى هذه الشخصيات معروفة ولذلك لم نجد ضرورة لتوثيقها في الحواشي.

## د ـ شوقي وشعراء العرب والغرب

كان شوقي في فهمه للمتوسط وفي أدبه عنه شعراً ونثراً ـ فريداً بين شعراء العرب وشعراء الغرب، وفي ظل هذين الإطارين نختتم الحديث عن إنجاز شوقي في تناوله لهذا الموضوع الجليل.

١) شوقي شاعر البحر الأبيض المتوسط غير مدافع وهذا أكبر قطاع مضموني في دائرة الشعر العربي اقتطعه شوقي لهذا الشعر بعد أن حوم عليه الشعراء ولم يردوا. وعندما فعل شوقي ذلك أقر التوازن في أدب العرب البحري. فقد كان المحيط الهندي والبحار الجنوبية مسرحاً لرحلات السندباد البحري أكبر عمل أدبي نثري في البحر. ولكن البحر الأبيض المتوسط ـ وهو البحر الأهم في تاريخ العرب والاسلام والذي يملك العرب نصف حوضه ـ بقي مُهمَلاً في وعي العرب الشعري حتى جاء شوقي.

كان شوقي رائداً في هذا القطاع وبقي فيه قائداً. فلم يجد المتوسط خلفاء لشوقي يرعون هذا البحر في شعرهم إذ لم يتهأ لأحد من شعراء العرب بعده حسه التاريخي وثقافته الواسعة ليكمل عمله ويطوره. وأقرب الشعراء إلى المتوسط بعد موت شوقي كان علي محمود طه أحد المريدين لشوقي وشعره. ولكن الحس التاريخي الشوقي كان يعوزه فكان المتوسط وحوضه وأنهاره وبحيراته ملعباً وملهى لهذا الملاح التائه كما يلمح في قصائده المشهورة «حلم كليوبترا» «خمرة نهر الراين» «بحيرة كومو» «الجندول» وأقرب إلى شوقي عمل الرحالة والأديب حسين فوزي الذي قطع المتوسط سنة ١٩٢٥ من الإسكندرية إلى مرسيليا وفهم المتوسط فهماً تاريخياً قريباً من فهم شوقي له(٤١).

---

(٤١) انظر كتابه «سندباد في رحلة الحياة» دار المعارف، سلسلة اقرأ، عدد ٣٠٦، القاهرة، =

٢) وكان شوقي في فهمه للمتوسط وشعره فيه فريداً حتى بين شعراء الغرب. وأقرب الشعراء إليه في هذا المضمار هما هوميرس وفرجيل: أما الأول فقد جعله في ملحمة الأوذيسي مسرحاً لرجوع البطل أوذيسوس من طروادة إلى جزيرة أتكا. وهنا ينتهي وجه الشبه. أما الثاني فهو أقرب إلى شوقي في ملحمته الإنيادة من هوميرس وهو يروي قصة رحيل البطل إينياس من طروادة إلى قرطاجة ومنها إلى إيطاليا وتأسيسه روما التي وَحَّدتْ فيها بعد البحر المتوسط. ومع ذلك فلم يكن لفرجيل فهم للمتوسط يداني فهم شوقي له على مر العصور ولعل ذلك راجع لتقدم زمنه على زمن شوقي.

ولعل أقرب شعراء العصر الحديث في الغرب إلى شعر شوقي هو الشاعر الإنجليزي اللورد بيرون: فهو يشترك مع شوقي في أشياء تجعل الموازنة بينه وبين شوقي مثمرة في إطار الأدب المقارن. عاف اللورد بيرون قومه وبلده وهبط المتوسط وجعله مسرحاً لكثير من أعماله الشعرية وناصر القضية اليونانية ضد الأتراك وحارب معهم وتوفي في مسولونجي سنة ١٨٢٧ في حرب استقلال اليونان. وفضلاً عن الأعمال الشعرية المطولة نظم رائعته الغنائية «جزائر اليونان» كما أنَّه وجه إلى المتوسط ـ كما فعل شوقي ـ قصيدة تحدث فيها عن قوة البحر كظاهرة طبيعية جبارة وتوهينه عظم الإنسان وإحباطه لخططه وعن الحضارات التي نشأت على شواطئه ثم حلت وعن محبته للبحر العظيم.

ومع ذلك فلم يلحق بشوقي في فهم الأخير وحسه العميق بتاريخ المتوسط ومعناه وتعاقب الحضارات على شطآنه وفي حوضه وأهميته لبلده

---

= ١٩٦٨. ص ١٣٥ حيث يقترب المؤلف كثيراً من فهم شوقي للمتوسط في نثره.

مصر ولدار الإسلام. وفي إطار هذه الموازنة يجدر الذكر عن اختلاف الزاوية التي نظم منها الشاعران فكان بيرون مسيحياً يناصر اليونان في ثورتهم ضد الدولة العثمانية وقد حارب معهم ومات من أجل استقلال اليونان. أما شوقي فعلى الرغم من الدماء اليونانية التي كانت تجري في عروقه من جدته اليونانية تمزار فقد كان تركي الهوى شديد التعصب للعثمانية وقد ذكر الحروب العثمانية واليونانية كثيراً متخذاً جانب العثمانيين في شعره(٤٢).

ولا نعرف بعد بيرون شاعراً غربياً أولى المتوسط عنايته الخاصة. ولعل الوحيد الذي كتب قصيدة بالإنجليزية ووجهها إلى المتوسط هو الفيلسوف والشاعر الأمريكي المنحدر من أصل إسباني جورج سانتيانا (١٨٦٣ - ١٩٥٢) فقد نظم قصيدة مؤلَّفة من ثلاثة عشر مقطعاً اسماها «قصيدة موجهة إلى المتوسط»، وهناك أيضاً شاعر أمريكا اللاتينية الكبير روبن داريو ١٨٦٧ و١٩١٦ الذي نظم بالإسبانية قصيدة ذات مقاطع سبعة ذكر فيها البحر المتوسط وأكّد فيها الجذور المتوسطية لشعره(٤٣).

٣) إذن شوقي هو شاعر البحر الأبيض المتوسط شرقاً وغرباً،

---

(٤٢) ومن الطريف أن بيرون كان يحارب مع اليونان في الوقت الذي أرسل فيه محمد علي ابنه إبراهيم إلى اليونان في حملة برمائية حيث انتصر واحتل مسولونجي، إبريل من سنة ١٨٢٦ وهي البلدة التي مات فيها بيرون بعد سنة واحدة من احتلال إبراهيم لها، وكانت جدة شوقي لأمه تمزار سبيّة من المورة رجع بها إبراهيم إلى مصر بعد انتهاء الحرب اليونانية.

(٤٣) ونحن مدينون للزميل الدكتور ميشيل جرلي M. Gerli رئيس قسم اللغة الإسبانية في جامعة جورج تاون بهذا التعريف بقصيدة داريو. وللشاعر الإيطالي يوجينيو مونتالي وهو الفائز بجائزة نوبل الشعرية، إشارات إلى المتوسط ومقاطع عنه. ولا شك أن دراسة مقارنة في هذا الموضوع ستكون مثمرة وستكشف النقاب عن آخرين. وما الإشارات في هذا الفصل إلا تعداد سريع نرجو أن يكون إثارة للذين تهمهم هذه الدراسات وسنكون لنا عودة إلى هذا الموضوع.

قـديماً وحـديثاً وإن حق للرومـان الذين وحَّـدوا هذا البحـر وحوضـه سياسياً وعسكرياً لأول مرة في تاريخه أن يدعوه بحرنـا mare nostrum حق لشـوقي الذي كـان أول وأعظم من غنى لـه وتغنى به أن يـدعـو المتوسط «بحري».

ورؤية شوقي الشعرية الفريدة للمتوسط قد تحمل رسالة شعريـة إلى شعـراء المتوسط في هـذا العصر. حلم شوقي بـالمتـوسط في عصر كـانت فيه الحيـاة السياسيـة والعسكريـة على قـدر كبـير من الفـوضى والتفكـك. ولكن المتـوسط وحـوضـه دخـل عصـراً جـديـداً بعـد شوقي ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية فقد ظهر مُتوسطٌ جديدٌ تحرر نصفه العربي وأصبح مستقلاً وازدادت أهميته الاقتصاديـة وبرزت لـه شخصية جديدة وشعرت دُوَلُه وشعوبه بشيء من التعاطف والوحدة، وانعكس هذا الشعور بهذه النشاطات الريـاضية والفنيـة التي تقام في مختلف مدنه[٤٥].

---

(٤٤) وكتاب المؤرخ الفرنسي الكبير فرناند برودل عن «البحر الأبيض المتوسط» جدير بالـذكر في هذا الموطن عن شوقي والمتوسط وهو يشبه شوقي في محبته للمتوسط واستلهامه أياه وهو يسأل أسئلة كثيرة لها مساس بهذه الدراسة الشوقية عن المتوسط: والمؤرخ الفرنسي يكتب من وجهة نظر أوروبية ويقول ونحن نلمح العالم التركي في المتـوسط من الخارج فقط. ورؤيـة شوقي للمتوسط كبحيرة إسلامية عربية وتركية ـ تجيب إلى تشوق المؤرخ لمعرفة المتوسط من الزاوية الإسلامية. وقد ألهمت «ألف ليلة وليلة» قديماً الحركة الرومنسيـة وأثَّرت عـلى هرمن ملفـل كاتب رائعة أدب البحر «موبي دك» فهل تلهم رؤية شوقي للمتوسط روائع أخرى جديدة.

(٤٥) ومن هذه الأنشطة المتوسطيّة مسابقـات للجمال والألعـاب الريـاضية والأفـلام السينمائيـة والفنون التشكيلية والإسكندرية إحدى المدن التي تقام فيها إحدى هذه المهرجانات المتوسطية في متحف بنللي للفنون التشكيلية، ولما كانت الإسكندرية مصطافاً لشـوقي وبها منـزله «درة الغواص» وملهمته لكثير من قصائده ومشهد أروع مسرحياته «مصرع كليـوبترا» لا نـرى خيراً منها كبلد لإقامة ندوة أو مهرجان الشعر المتوسطي.

لقد آن الأوان أن يحتل الشعر مكانه في هذه النشاطات الفنية التي تقيمها دول المتوسط ولعل البلد الذي أنجب شوقي يقوم بهذه المبادرة إنصافاً للشاعر الذي كان أول من حلم به كبحيرةٍ إسلاميةٍ ومهدٍ للحضارات والديانات، أحمد شوقي، شاعر الطبيعة والتاريخ.

# الباب التاسع

## شاعر التاريخ

# الفصل الأول

## نظرات عامة

وكما كانت الطبيعة حواء الشعر والشعراء عند شوقي كان التاريخ آدمهم. وقَولُه في هذا قد أشير اليه في غير موطن «الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ». فالتاريخ هو مصدر الإلهام الثاني في حساب شوقي. فلا عجب بعد هذه الإشارة لوظيفة التاريخ كمُلْهم للشاعر، أن يظهر شوقي كشاعر التاريخ الأول في الأدب العربي.

### ١ ـ شاعر الماضي والحاضر والمستقبل

ووظيفة التاريخ في إلهام الشاعر تحتاج إلى شيء من التفصيل لأن شوقي يعطي التاريخ شطراً كاملاً في عملية الإلهام (والطبيعة الشطر الآخر) وفوق هذا كان شطر التاريخ أكبر الشطرين في إلهام الشاعر: ويمكن إرجاع هذه المكانة التي كانت للتاريخ في وعي شوقي إلى ثلاثة أمور:

١) ذاكرة[1] شوقي: وهذه كانت معروفة بقوتها ومضائها. وذكر

---

(١) وقد بسط شوقي العلاقة بين الذاكرة والتاريخ عندما قال في «الشوقيات» ٢ / ١٩.

مَثَلُ القوم نسوا تاريخهم    كلقيط عيَّ في الناس انتسابا
أو كمغلوب على ذاكرة    يشتكي من صلة الماضي انقضابا =

أصحابه أنه كان يحفظ عن ظهر قلب مواد كاملة من المعاجم اللغوية. هذه الذاكرة القوية كانت بطبيعة الحال تشده إلى الماضي والتاريخ.

٢) وكان شوقي بحكم وظيفته في القصر قريباً من الرجال الذين كانوا يصنعون التاريخ المصري والإسلامي، أي حكامه وسلاطينه. واتصلت بهم أسرته عندما هبطت مصر في زمن محمد علي الكبير. واتصل هو بهم فصار شاعر القصر ومستشاره السياسي وأصبح على اتصال وثيق بهم لمدة تقرب من ربع قرن. إذن هذا القرب من السلطان واشتراكه الفعلي في توجيه السياسة المصرية من مكتبه بالقصر يفسر إلى حد بعيد اهتمام شوقي بالتاريخ.

٣) وهناك أيضاً الفترة التاريخية التي عاشها شوقي في مصر. كان شوقي مخضرماً. فقد شهد مصر مستقلة حوالي اثنتي عشرة سنة ثم جاء الاحتلال بعد معركة التل الكبير والشاعر له اثنتا عشرة سنة من العمر وكان الاحتلال الواقع الكبير في حياته وتاريخ مصر شغله الشاغل لمدة طويلة. إذن هذا شاعر شهد مسرحية التاريخ المصري، ما كانت عليه مصر، مستقلة عزيزة، وما صارت إليه، محتلة ذليلة. فكانت أصداء أحداث التاريخ الكبرى تأتيه من عهد إسماعيل وأوائل عهد توفيق وهو يعيش في ذلك الصدى الذي استمر ينظم فيه طوال حياته.

٤) وأخيراً كان هناك حال الخلافة العثمانية التي دعتها أوروبا «بالرجل المريض» وتقلص ظلها لعهد شوقي. ثم ما كان من سقوط العواصم الإسلامية الواحدة تلو الأخرى في الحرب العالمية الأولى بيَدِ

= وقد أبسط رأيه في الذكرى والماضي والتاريخ في مقال بعنوان «الذكرى» في «أسواق الذهب» ص ٥٩ ـ ٦٠.

الحلفاء. كل هذا ساق شوقي إلى الماضي سوقاً ـ إلى الماضي الذي رجع إليه كشاعر عصر الإحياء ليستلهمه ويستنطقه، إلى الماضي السياسي والعسكري المجيد للعرب والإسلام.

واهتمام شوقي بالماضي لم يكن يعتمد على العاطفة فحسب ـ على الهروبية من الحاضر المظلم إلى الماضي المشرق ـ بل كان يعتمد على العقل أيضاً. كان شوقي مفكراً واسع الإطلاع في تاريخ العالم لا سيما تاريخ مصر والعرب والإسلام، يتأمل ويطيل التأمل[٢]، ويسافر إلى هذه الديار التي يقرأ عنها فيراها ويقف على آثارها. ثم ينظم بعد أن يستحيل العلم إلى تجربة شعرية وكذلك الوعي التاريخي الدقيق شعراً رفيعاً وليس كلاماً موزوناً مقفى. ومن هنا اهتمام الناقد الأدبي بهذا الشعر التاريخي.

ـ ب ـ

ومع أن الذاكرة كانت الملكة العقلية المسيطرة على شوقي وهي التي كانت تشده وتشد تفكيره إلى الماضي ـ القريب والمتوسط والبعيد ـ وهو القائل، «والذكريات صدى السنين الحاكي»[٣]، إلا أن شوقي كان أيضاً من أنصار الحاضر يربط به الماضي فيرى الماضي خلفيَّة الحاضر أو مهاداً له ويرى جذور الأخير تضرب في الأول وهكذا كان ـ ويجب أن يكون ـ شاعر التراث الأول في اللغة العربية. وهذا الربط النافع المثمر المستمر بين الماضي والحاضر تفصح عنه كلمة الإحياء

---

(٢) قضى ما يقرب من خمس سنوات يقرأ تاريخ الأندلس في برشلونة قبل أن يشد الرحال إلى الأندلس ليزوره ويتأمله ثم ليكتب الأندلسيات القليلة الرائعة.

(٣) وأيضاً في السينية الأندلسية:

وإذا فاتك التفات إلى الما ... ضي فقد غاب عنك وجه التأسّي

ـ الحركة الحضارية التي كان شوقي من أكبر ممثليها في دائرة الشعر وانعكاسات هذا الربط وهذا الوصل بين الماضي والحاضر ممثلة في شعره في التاريخ المصري والعربي والإسلامي أو قل في الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية المعاصرة، وهذا الشعر يمكن أن يوصف أنه تفاعُل شوقي مع التاريخ العربي الإسلامي المعاصر[٤]. وهذا واضح من تتبع القطاعات المختلفة من هذا التاريخ المعاصر الذي نظم فيه شوقي الكثير.

ويتصل هذا النظم بمفهوم شوقيٍّ أساسي وهو أن التاريخ عبر[٥]. وهذا المفهوم معكوس في مواطن كثيرة من نظمه ونثره. وهذه فائدة التاريخ في عالم شوقي الفكري ـ تزويد المتأمل فيه بالمواعظ والعبر: فهو لا يقف أمام التاريخ العربي الإسلامي ليدرسه درس الباحث الموضوعي ولكنه يدرسه ليتفاعل معه ومن ثم ليتعاطف معه. فهو يستلهمه ويستنطقه لكي يشحذ الهمم ويستنهض العزائم، وهو يرى في سير عظماء الإسلام المعدن الأصيل والملهم لهذه الدروس والعبر.

ولم يصل شوقي الماضي بالحاضر فحسب بل وصل كليهما بالمستقبل[٦]. لقد عاصر شوقي فترة الذبول في تاريخ العرب والإسلام

---

(٤) وهذا الشعر هو الذي دعاه صاحب الديوان بشعر المناسبات!

(٥) وهكذا يقول في الأرجوزة ص ١٤، في مقطع أفرده للتاريخ (ص ١٢ ـ ١٥):

فالروح في التاريخ الاعتبار وحكمه تُودعها الأخبار

ومقطع التاريخ في الأرجوزة به كثير من النوافذ وهو مهم لفهم موقف شوقي من التاريخ وأيضاً لأهمية التاريخ في تخليد النابغين ومن صنعوا التاريخ.

(٦) وقد كتب في الماضي والحاضر والمستقبل مقاطع في «أسواق الذهب» راجع ص ٧٦ ـ ٧٩، والمقاطع الموسومة الأمس، اليوم، الغد

السياسي والعسكري، وشهد مصارع الدول والعواصم الإسلامية الواحدة تلو الأخرى. ولكنه لم يكن من كُهَّان القوقعية ولا التشاؤم بل كان مؤمناً بمستقبل الإسلام، يعرف من دراسته للماضي والتاريخ أن عجلة الزمن ليست ثابتة بل متحركة وأنها ستدور. فكان الشاعر من أنصار التفاؤل يُشيع فيه بوارق الأمل بعودة السفينة.

هذا الموقف من التاريخ يمثله الكثير من آثار شوقي الأدبية: ومنها المطلع الجميل من بائيته المشهورة في مصطفى كمال ونصره العظيم في سقاريا:

الله أكبر! كم في الفتح من عجب      يا خالد الترك جَدِّد خالد العرب!

ويلمح في هذا البيت استلهام شوقي بطلاً مسلماً من المشهد المعاصر ليبشر بميلاد آخر للمستقبل القريب. وتُلمَحُ أيضاً نظرته الوحدوية إلى التاريخ الإسلامي فهو يرى في مصطفى كمال ـ البطل الإسلامي التركي مبشراً بالبطل الإسلامي العربي[٧].

ومع أن شوقي كان يستلهم كثيراً من عظماء العرب والإسلام إلا أن الشخصية الكبرى التي كان يَأْنَسُ إليها في هذا الاستلهام والاستيحاء للحاضر والمستقبل كانت ولا شك شخصية الرسول. فإلى إجلاله له كخاتم النبيين كان مفتوناً بشخصيته كإنسان وبإنجازاته السياسية والعسكرية والاجتماعية. فكان يستعصم به وبذكراه في نظرته المتفائلة بمستقبل العرب والإسلام والأمثلة في شعره كثيرة نكتفي منها بإشارتين الأولى من قصيدته في حجة عباس حلمي «إلى عرفات الله» والثانية من نهج البردة «ريم على القاع».

---

(٧) نظم شوقي البائية قبل أن يخيب أمله في الغازي الذي ألغى السلطنة والخلافة بعد قليل.

فيأتي الاستصراخ والاستعصام بالرسول في الأولى في المقطع الذي يبتدىء بـ؛

إذا زرت يـا مـولاي قبـر محمـد  وقبِّلت مثوى الأعظم العـطرات

وفي الثانية يبتدىء بـ :

يا رب هبت شعوب من منيتهـا  واستيقظت أمم من رقدة العدم

وينتهي بـ:

يا رب أحسنت بدء المسلمين به  فتمم الفضل وامنح حُسنَ مختتم(٨)

هـذا الاهتمام بـالماضي والحـاضر والمستقبـل، ووصـل المـاضي بالحاضر، وكليهما بالمستقبل، واستلهام الماضي المجيد لإنعاش الحاضر الكئيب ولبنـاء المستقبل، كـل هذا يـظهر بـوضوح وجـلاء الاتسـاع والشمولية في مجال رؤية شوقي التاريخيـة، وتكامـل الماضي والحـاضر والمستقبـل في وعيه التـاريخي(٩). ورؤيته التـاريخية للمـاضي هي فَنٌّ شعري بحت، أما شعره في الحاضر والمستقبـل فهذا يُقَـرِّبه من تُخـوم الشعر السياسي والاجتماعي. وهنا في هذا القطاع يظهر شوقي كضمير

---

(٨) انظر «الشوقيات» ١/١٠١، ٢٠٨.

(٩) كما يظهر صمود شوقي أمام النكبات التاريخية التي حلت ببلده وبقومه وبالإسـلام. فقد رأى بريطانيا تحتل بلده ثم تُعلن حمايتها عليه عند نشوب الحرب العالمية الأولى. وشاهد أيضاً شفق الخلافة الإسلامية ثم غسقها بعد غروب شمسها سنة ١٩٢٤. ومع ذلك فلم ينل ذلـك من مَضاءِ عزيمته فما كان يودع كياناً سياسياً إلا ليستقبل ويُحيي آخر مكانه كما حيا أتاتورك وتركيا الجديدة بعد الهزائم العثمانية المتوالية في الحرب العالمية وكما حيًّا القوميـة العربيـة بعد إلغـاء الخلافة الإسلامية:

وقد قال في هذا بعض الأبيات الجميلة:

كـم أداوي القلـب قـلَّتْ حـيـلتي  كـلَّما داويـت جـرحـاً سـال جـرح

وأيضاً:

إني أنـا المـصبـاح لـسـت بـضـائـع  حـتى أكـون فـراشـة المـصـبـاح

للمجتمع الذي كـان ينتمي إليه، ومـع ذلك ففي هـذه المقاطـع التي تستنهض الهمم وتشحذ العزائم لا يجف الإلهام ولا يسيطر النظم على الشعر بالكلية بل تبقى في القصيدة بقيّةٌ من الإلهـام وآثار من انفعـال الشاعر وتفاعله مع مـوضوعـه وذوبانـه فيه وإن كـان الموضـوع نفسه ـ بطبيعة الحال ـ يُقَوِّي النبرة الخطابية في هذه القصائد.

## ٢ ـ شاعر الحضارات

كان فهم شوقي للتاريخ فهما ناضجا كما يلمح من «دول العرب» فهو يَفهم من هم رجالات العـرب والإسلام الـذين صنعوا التـاريخ العربي والإسلامي ودفعوا عجلته إلى الأمام دفعاً قوياً[١]، وهـو يفهم الأدوار والغـزوات التاريخيـة الكبرى. وإلى فهمـه للتاريـخ السيـاسي والعسكري كان شوقي مؤرخ هذه الحضارات ومُحيي أمجادهـا شعراً. وأهم هـذه الحضارات في وعيـه التاريخي كـانت اثنتـين: الحضـارات المصرية بكل أدوارها وحضارة العرب والإسلام.

ـ أ ـ

أما التاريخ والحضارة المصرية فقد نظمها في تلك الهمزية الرائعة وهو بعد شاب لم يبلغ من العمر ربع قرن[٢] وألقاها سنة ١٨٩٤ أمام

---

(١) انـظر الملحق عن الأرجـوزة ومـوازنتهـا بـأرجـوزة لسـان الـدين ابن الخـطيب والفـرق بـين الأرجوزتين. وقد أشير إلى بعض مواد هذا الفصل في فصول أخرى من هذا الكتـاب ولكن التناول كان من منظور آخر وفي ظل سياق آخر.

(٢) وقد حازت إعجاب من لم يكن معجباً بشعره. انظر مقال العقاد في «مهرجان أحمد شوقي سنة ١٩٥٨» القاهرة ١٩٦٠. ص ٦ حيث يقول «وكان التاريخ المنـظوم معهوداً في جيـل شوقي وقبل جيله. ولكن القصيـدة المطولة التي نظمها شوقي عن كبار الحوادث في وادي النيل عمل مستقل المقصد، مجتمـع الأجزاء يصح أن ينفرد وحده في بابـه. كأنـه شريط متسلسـل من أشرطة الصور المتحركة، يعرض للناظرين مواقف الدول والمناسك والأديان من أقدم عصور وادي النيل.

مؤتمر المستشرقين في جنيف، عَرَضَ فيها أدوار تاريخ مصر وحضاراتها من أقدم الأزمنة إلى زمن الأسرة العلوية. وحضارات مصر وأدوار تاريخها تنقسم إلى قسمين رئيسين في هذه الهمزية[٣]: أولاً: ما قبل الإسلام وثانياً ما بعد الإسلام وأهم حضارات مصر قبل الإسلام هما الفرعونية والهيلانية:

وقد فَصَّل القول في الأولى لأنها كانت حضارة مصرية أصيلة وليست وافدة غازية ودامت قروناً طويلة وتركت آثاراً باقية أصبح بعضها من عجائب الدنيا السبع في العالم القديم. وهو يفهم روح التاريخ المصري وجانبه الحضاري ولا سيما الديني منه وتمهيد الفكر المصري القديم للديانات الموحدة فهو يقول:

مصر موسى عند انتماءٍ وموسى  مصر إن كان نسبة وانتماء[٤]

والحضارة الثانية التي يوليها عناية في الهمزية هي الحضارة الهيلانية ومركزها الاسكندرية. وهو معجب بالإسكندر وبانجازات خلفائه في مصر الذين جعلوا منها كعبة للعلوم والفنون والآداب. ويقول في الإنجاز الهيلاني:

يبعث الضوء في البلاد فتسري  في سناه الفهوم والفهماء
والجواري في البحر يظهرن عز الملك  والبحر صولة وثراءُ

وفي الهمزية مقطع جميل عن كليوبترا وكان له فيها رأي في هذه الفترة[٥].

---

(٣) وغني عن البيان أن الهمزية ليست قصيدته الوحيدة في مصر «فالشوقيات» و «أسواق الذهب» بها الكثير عن مصر وتاريخها ولكن الهمزية أطولها وأوفاها وأروعها.

(٤) انظر مقالنا «شوقي ومصر الفرعونية» وقد ذيَّلنا به هذا الكتاب.

(٥) وقد عدَّل رأيه فيها في العشرينات عندما نظم «مصرع» كليوبترا» وصورتها هناك غير صورتها =

والمَفْصِل الكبير في تاريخ مصر الفتح العربي ونصر عمرو بن العاص الكبير عى الروم. فهذا يوم كان له ما بعده طَبَعَ مصر بطابع عربي إسلامي دائم. وفي القصيدة ومضات ونوافذ كثيرة تشهد لشوقي بالفهم العميق والدقيق لمعنى الفتح العربي وتكوين تاريخ مصر بعده.

وهو يختار من الأدوار الإسلامية في تاريخ مصر الدور الأيوبي فيذكره بالخير(٦). وهو مفتون بصلاح الدين الذي ذكره كثيراً في شعره. ويسرع في عرض مسرحية التاريخ المصري فيذكر المماليك ثم الحملة الفرنسية وإطاحة نابليون بهم في معركة الأهرام:

وأتى النسر ينهب الأرض نهباً — حوله قومه النسور الظماء

ولكن مصر تقهر قاهريها:

سكتت عنه يوم عيَّرها — الأهرام لكن سكوتها استهزاء
فهي توحي إليه أن تلك واترلو — فاين الجيوش أين اللواء

وكل هذا كان تمهيداً لمجيء محمد علي وافتتاحه دوراً جديداً في

---

= هنا في الهمزية حيث يقول:

لم تصب بالخداع نجحا ولكن — خدعوها بقولهم حسناء

وفي البيت تضمين من غزليته الشهيرة «خدعوها».

وفضلاً عن ذكر الهيلانية هنا في «مصرع كليوبترا» يذكر شوقي الحضارة اليونانية القديمة في روايته النثرية «لا دياس» وفي مقاطع أخرى من قصائده التي تذكر العبقرية اليونانية، كقصيدته عن أرسطو، وانظر أيضاً مقاله عن المتوسط في «أسواق الذهب» وانظر مقال د. أحمد عثمان «الثقافة الكلاسيكية في شعر أحمد شوقي» وهو مدرج في كتاب د. طه وادي «شعر شوقي الغنائي والمسرحي» في قسم الوثائق، ص ٢٣٠ ـ ٢٤٨.

(٦) ويُغفِل ذكر الفاطميين الذين يعود إليهم في الأرجوزة ويختم بهم تاريخ العرب والإسلام. واختياره الأيوبيين وتركه الفاطميين مفهوم ـ فالقصيدة ألقيت أمام مؤتمر المستشرقين في جنيف بعد الاحتلال البريطاني لمصر. وشوقي يختار الأيوبيين الذين هزموا الصليبيين لأنهم خير من الفاطميين في عرض قضية مصر أمام الضمير العلمي العالمي.

تاريخ مصر وهو الدور الذي أظل شوقي وأجداده، فهو يعرفه معرفة وثيقة ويذكر أمجاده العسكرية والحضارية زمن محمد علي. ثم تكون الثورة العرابية بعد شق قناة السويس وهو يعرف ما جرَّت على مصر من بلاء فيقول:

جمع الزاخرين كرها فلاكا     نا ولا كان ذلك الالتقاء
أحمر عند أبيض للبرايا     حصة القطر منهما سوداء

وتنتهي هذه التاريخية الرائعة بتحية للقائم على العرش العلوي وأمل بالمستقبل. والقصيدة ـ وهي نشيد مصر التاريخي ـ من روائعه وهكذا فهمها كل النقاد ولا يضاهيها في الروعة ـ روعة الفهم الدقيق لمسرحية التاريخ المصري وتعاقب الدول والرجال عليه وافتتاحهم الأدوار التاريخية ـ إلا المقطع الجميل الذي يؤلف جزءاً من المقدمة النثرية التي صدَّر بها قصيدته في أنس الوجود، يخاطب بها الرئيس ثيودور روزفلت، وهي من نثره الرفيع ومطلعها: «التاريخ أيها الضيف العظيم»[7].

## ٣ ـ شوقي ونابليون

واهتمام شوقي بتاريخ مصر في العصر الحديث موصول باهتمامه بالتاريخ الفرنسي والحضارة الفرنسية لاسيما نابليون بونابرت. وكانت فترة نابليون فترة تمتّ إلى الماضي القريب الذي كان يعيش فيه. وشوقي يعرف أن نابليون كان من صنّاع تاريخ مصر الحديث عندما

---

(٧) «الشوقيات» ٢/٥٤ ـ ٥٥.

وعلى اهتمام شوقي بمسرحية تاريخ مصر، إلا أن اهتمامه لم يكن أقل بتاريخ العرب والإسلام ـ تلك المسرحية التاريخية الرائعة التي أزيح الستار عنها بظهور الإسلام والتي كان ميدانها التاريخي يمتد من الهند إلى الأندلس. ولأهمية وعي شوقي لهذا التاريخ، فصّلنا فيه القول، وأفردنا له فصلاً طويلاً يتبع هذه المقدمات بعد قليل.

افتتحه بمعركة الأهرام وأن محمد علي ظهر في أعقاب الحملة الفرنسية وأن فرنسياً آخر ـ فردينـاند ديليسبس ـ هـو المهندس الـذي شق قناة السويس. وقد زاده وعياً بالتاريخ والحضارة الفرنسيـة معرفتـه باللغـة الفرنسية وقضاؤه سنوات دراسية في فرنسا.

ولقد حيا شوقي الحضارة الفرنسية في قصيدة باريس[٨]، وأنصف مدينة النور، وذكر الـطيارين الفـرنسيين والإنجـازات الفرنسيـة[٩]، وألهمته المدينة فنظم بوحيها قصيدتين غزليتين معـروفتين[١٠]. وكـان صادقاً في مدحه لفـرنسا لأن مـدحه كـان يعتمد عـلى العلم والمعرفـة وكانت الحضارة الفرنسية قد بهرته وهو طـالب في باريس[١١]. لكنـه تَنَكَّر لفرنسا في العشرينيات من هذا القرن عندما اصطدمت القـومية العربية في بلاد الشام بالامبريالية الفرنسية فكانت «الشوقيات» التي نعى فيهـا الشـاعـر عـلى فـرنسـا ضـربهـا دمشق بـالمـدافـع ومـا فعلت في ميسلون[١٢].

لكن الشخصية الكبيرة الطاغية في التـاريخ الفـرنسي التي ملأت وعيه كانت ولا شك شخصية نابليون وكان به مفتـوناً. ويـرجع هـذا الافتتان إلى الأمور التالية:

١) فهم شوقي إسهام نابليون[١٣] في إيقاظ مصر وتهيئة المسـرح

(٨) أنظر «الشوقيات» ٢ / ٨٠ ـ ٨٣ قالها بعد الحرب العالمية الأولى وتبعه فيها تلميذه علي محمود طه الذي نظم باريسيته أثناء الحرب العالمية الثانية. ومن قصيدة شوقي الكافية، البيت المعروف:

وخـزانة التـاريخ سـاعة عـرضهـا        للفخـر خـير كنـوزهـا مـاضيـك

(٩) أنظر «الشوقيات» ٢ / ٣ ـ ٦ / ٨٧ ـ ٩٠.

(١٠) «خدعوها»، «غاب بولون».

(١١) وكانت باريس من مُكوِّنات شعره.

(١٢) «الشوقيات» ٢ / ٧٣ ـ ٧٦ / ٩٩ ـ١٠٢ / ١٨٠ ـ ١٨٢.

(١٣) ولو أن نابليون لم يفعل ذلك عامداً.

الذي لعب عليه محمد علي دوره الكبير في إنهاض مصر ومعها الشرق العربي[١٤] ـ ذلك المسرح الذي علاه أجداد شوقي عندما هبطوا مصر زمن محمد علي والـذي احتل شـوقي زاوية منـه عندمـا أصبح شـاعر الأسرة العلوية.

٢) كما أنَّ إقامته بباريس أحكمت أثر صورة نـابليون في وعيـه. فـآثاره بـادية للعيـان في باريس، آثـاره الحربيـة والسلمية، وبهـا قبـة الأنفاليد حيث وقف الشاعر على ضريح الجندي الكبير فألهمـه رائعته النونية في نابليون[١٥].

٣) وكان شوقي مولعاً بالعباقرة الأفذاذ. ويتردد ذكر هؤلاء كثيراً في شعره وقد تأمل شوقي في النبوغ وأفرد له مقاطع كثيرة في قصائده فلم يكن عجيباً أن يفتنه هذا النابغة الذي كان كذلك في ميادين القتال وفي ساحات السلم وقد ذكر هذا النبوغ في مرثاته له. وكان في إعجابه بنابليون يشتـرك مع النـابغة الفـرنسي الآخر الأديب الشـاعر، الـذي أعجب به شوقي وترسَّم خطاه «فكتور هوغو».

انعكس هـذا الإعجاب الشـديد بعبقـرية نـابليـون في كثـير من قصائده[١٦] وكان يعود إليـه في فترات مختلفـة من حياتـه الأمر الـذي

---

(١٤) هكذا فهم شوقي دور محمد علي وخاطبه قائلاً:

| | |
|---|---|
| عـلم أنـت في المشـارق مفـرد | لـك في العـالمين مجـد مخلد |
| حـبـذا دولـة ومـلك كـبـير | أنت بـاني ركنيهـا يـا محـمـد |

وفي قصيدة أخرى:

| | |
|---|---|
| مـنهض الشـرق عـلي لم يـزل | من بنيـه سيـد في عـابـديـن |

(١٥) أنظر «الشوقيات» ١/٢٥٣.

(١٦) أنظر «الشوقيات» ١/٣٣، ١٦٥، ٢/٤، ٢١ ـ ٢٢، ٤٧، ثم ذكره في مقاله النثري الطويل «بضعة أيام في دار الإسلام» في «الشوقيات المجهولة» ١/١٦١، ١٦٦، ١٨٢.

يوحي أن هذا العبقري كان له نداء واسع ومتواصل في وعي شوقي[١٧]. ولكن مرثاته النونية كانت أوسع لوحة شعرية صنعها شوقي لنابليون وهي من روائعه وبها كثير من الشعر العالي.

ومن ذراها الشعرية، المقطع الأخير، حيث يتحد وعي شوقي للتاريخ المصري القديم مع التاريخ الإسلامي مع التاريخ الفرنسي، عندما يقف نابليون في تلك الساحة التاريخية التي يشرف عليها أبو الهول والأهرامات الثلاث ويخاطب فيها جنوده قبل المعركة الحاسمة[١٨] التي أطاحت بالمماليك. «أيها الجنود البواسل إن أربعين قرناً من الزمان تنظر إليكم» ويترجم شوقي هذا:

وأَعِدْها كلماتٍ أربعاً قد أحاطت بالقرون الأربعين

وعندما نظم شوقي رائعته في نابليون شب عن الطوق العربي في ذكره قائداً لم يكن عربياً ولا مسلماً، ووطىء الصعيد الشعري العالمي. وأصبح واحداً من تلك الزمرة من الشعراء والكتاب والفنانين الذي عاصر الكثير منهم «العبقري الفرنسي» وفُتِنوا بنبوغه وإنجازاته. ومنهم اللورد بيرون، ووردزورث، وغوته، وهوغو، ومنزوني، وليست رائعة شوقي في نابليون بأقل مما نظمه هؤلاء.

(١٧) أشرنا سابقاً إلى صورة نابليون في «كرمة ابن هانى» وهي الصورة التي يرى فيها جالساً جلسته الشهيرة بزيه العسكري.

(١٨) ولشوقي مقطع آخر في موقعة الأهرام في قصيدة أخرى وهو يبرز فهمه التاريخي العميق لتلك المعركة؛ أنظر «الشوقيات» ٢ / ٢١.

الفصل الثاني

# شاعر الاسلام والتاريخ الاسلامي

كان من الطبيعي أن يحتل الإسلام في وعي شوقي التاريخي تلك المساحة الواسعة، فشوقي كان رأس شعراء الإحياء وهو شاعر التراث والإسلام أساس التراث العربي وإطاره.

وقد كان للإسلام وجود كبير في وعي من عاصر شوقي من شعراء الإحياء وجاء بعده، إلا أن فهم شوقي للإسلام كان فريداً متميزاً وكذلك كان تناوله له. لم يكن شوقي من رجال الدين[1] بل كان من رجال الدنيا. ولو كان من الفئة الأولى لجاء شعره أقرب إلى الوعظ والإرشاد منه إلى الشعر العالي. وقد تفوق شعره في الإسلام على شعر معاصريه والسابقين له بالشمول الذي تناول به الإسلام[2]. فلم يترك قطاعاً واحداً من قطاعات الدائرة الإسلامية الواسعة إلا وأولاه عنايته فصار الإسلام بأوسع معانيه عالم شوقي الفكري أو رؤياه العالمية وهذا يميزه أيضاً عن معاصريه وعن كل شعراء العمود، فهو شاعر الرؤية

---

(١) ومع ذلك فقد كانت عاطفته الدينية قوية لا يخطىء نبرتها من له بصر بالشعر.

(٢) ويظهر هذا الشمول بالموازنة بينه وبين شعراء الإسلام الآخرين: شعراء الفرق الإسلامية في العصر الأموي. كان شعرهم الإسلامي سياسياً في قطاع واحد، وكذلك كان في قطاع واحد شعر التصوّف والمدائح النبوية.

الواسعة وهي كونية في أبعادها. فكان الكون عنده إسلامياً يهيمن عليه الله القرآني الذي نظم فيه قصيدة طويلة والصلة بين الله والعالم هو الرسول والقرآن ـ وبعد الرسول الخليفة العثماني ظل الله على الأرض. وهو يرى التاريخ الإسلامي إرادة الله أنفذها الرسول ورجالات الإسلام بعده[٣]. وفي هذا الإطار الشامل كان شوقي ينظم وكان نظمه بسبب التركيب الذرِّي للنظم العربي مبعثراً ومنثوراً هنا وهناك في أعماله الأدبية، إلا أن هذه المنظومات المبعثرة هي في الواقع جزيئات من كيان متكامل وعندما توضع جنباً إلى جنب مرتَّبة متكاملة، تكوِّن صورة شاملة موحدة تستمد وحدتها من نظرة شوقي الإسلامية الواسعة والتي تجعل من شوقي شاعر الإسلام الكبير[٤].

وتفسير اهتمام شوقي بالإسلام لا يحتاج إلى كثير عناء فقد أظلَّه عصر كانت الخلافة فيه لا تزال قائمة وكان هو يتوق إلى أن يكون شاعر الخليفة كما يفهم من بعض شعره ومن إهدائه الشوقيات الأولى إلى عبد الحميد:

أحب خليفة الرحمن جهدي     وحب الله في حب الإمام
وأجعلُ عصره عنوان شعري     وحسن العقد يظهر في النظام

وكان أكبر تيَّار سياسي فكري لعهده هو تيار الجامعة الإسلامية.

(٣) عالج تناولَ شوقي للإسلام كدينٍ في قطاعاته المختلفة، الدكتورُ أحمد محمد الحوفي في كتابه «الإسلام في شعر شوقي» والدكتور ماهر حسن فهمي «شوقي وشعره الإسلامي» ونحن نركز في هذا الكتاب على تناوله للتاريخ الإسلامي ونؤكد نواحي أخرى مستلهمين في هذا قول شوقي نفسه عن أُبُوَّة التاريخ للشعر.

(٤) وكأنَّ الإسلام بأوسع معانيه كان ينتظر شاعراً ينصفه ويؤتيه حقه. فانتظر ثلاثة عشر قرناً حتى جاء شوقي. وشوقي فريد بين شعراء الإسلام في أنه فضلاً عن شعره الإسلامي، كتب فصولاً نثرية عن الإسلام تراها في «أسواق الذهب».

وإلى هذه الأسباب هناك مفتاح آخر لتعلق شوقي - وهو شاعر وليس رجل دين - بالإسلام. فالإسلام عكس اليهودية والنصرانية فريد في علاقته بالأدب. لقد أكد العلاقة بين الدين والأدب فالإعجاز وعربية القرآن عقيدتان أساسيتان في القرآن وهاتان عقيدتان لهما نداء كبير في نفس شاعر وسطه اللغوي لغة القرآن والإعجاز.

ويَهْدِف هذا الفصل إلى إعادة تشكيل عالم شوقي الإسلامي الذي نظمه والذي اضطر أن ينشره هنا وهناك في أعماله الأدبية. وستركز هذه الدراسة على التاريخ الإسلامي وفهم شوقي له وموقفه منه. وستتناول فيما تتناول رؤية شوقي للرسول، وآل البيت، والخلافة، والأسر الحاكمة الثلاث في العالم الإسلامي لعهد شوقي، أي ستتناول التاريخ الإسلامي وَمَنْ رفع قواعده من رجالات العرب والإسلام.

- ١ -

## ١ - الله، الرسول، آل البيت، القرآن

- أ -

إيمان شوقي بالله مبثوث في كثير من أعماله الأدبية - النثرية منها والشعرية وفي أقواله وما سجل عنه من عرفوه. وإلى هذا تفرد شوقي بنظم قصيدة في الله قوافيها مرتبة حسب الحروف الأبجدية من ألفها إلى يائها وهي منظومة في مقاطع خماسية[١].

والقصيدة ككثير من أخواتها من شعر العمود - يتعاقب فيها النظم

(١) نُشرت هذه القصيدة في مجلة (الهلال) عدد مايو ١٩٢٤. وقد ضمنها محمد صبري في «الشوقيات المجهولة» م/١٧٧ - ١٨٧. وقدم لها بمقدمة نثرية حلل فيها مواطن القوة والضعف.

والشعر وقد أصاب محمد صبري عندما قال في تقويمه للقصيدة «أجاد شوقي في وصف مظهر الجلال والرهبة والقوة، أما مظهر الجمال والإبداع في الكون فقد قصر[٢] عنه».

والروح القرآنية بارزة ومؤكدة في القصيدة وهي تعكس الصورة القرآنية لله وقد أفصح فيها عن فهمه لله القرآني خير افصاح[٣]. بدأ شوقي القصيدة بإعلانه عجز الشعراء أن يفهموا كنه الجلال الإلهي وأولى منهم ـ ولو كان هذا ممكناً ـ الأنبياء.

لا يطلبن الغاية الشعراء    لو نال كنه جلاله الكبراء
آبت به سيناء والإسراء

ويختم القول بتأكيد الفهم الإسلامي لله المتنزه عن الأكفاء:
«أنى لك الشركاء والنظراء»

وبين المطلع والمقطع يشرح شوقي فهمه لجلال الله وقوته وفيها مقاطع جميلة كقوله:

موسى على سينين أعشى أرمد    هو والجبال وأرض مدين هُمَّد
ودنا فخر على الجبين محمد    ومضى سليمان ووجهك سرمد
يعنو له الأملاك والأمراء

وكذلك قوله:

عن هذه الأنوار يعشى يوشع    فَمَن الرئيس وعلمه المتشعشع

---

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٣) وقد جنبه هذا الإيمان الراسخ التسوُّل الفكري فقد أرسى شوقي قواعده الفكرية في عقائد الإسلام واتخذ الإسلام دستوره. وهكذا بقي طوال حياته كما يؤكد كاتبه أحمد عبد الوهاب الذي وصف السنوات الأخيرة من حياته.

أو مَن أرسطو والمشاة الخشع      عصفت بهم ريح البلى فتقشعوا
ورحت رحاها فيهم الغبراء

وهناك مقاطع جيدة تشرح ما دعاه الفلاسفة بدليل العناية. والقصيدة ذات شأن في فهم عالم شوقي الفكري وفي تأكيد ما قيل عن إسلامية شعره في الطبيعة.

- ب -

أولى شوقي الرسول عناية خاصة في شعره فقد خصه بالمطولات ثم ذكره في مقاطع كثيرة في قصائد موجهة إلى غيره فكان حظ الرسول موفوراً جداً من شعر شوقي:

نظم شوقي في الرسول خمس مطولات:

أولها نهج البردة ومطلعها:

ريمٌ على القاع بين البان والعلم      أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وثانيها ذكرى المولد ومطلعها:

به سحر يتيّمه      كلا جفنيه يعلمه

وثالثها ذكرى المولد مرة أخرى ومطلعها:

سلوا قلبي غداة سلا وتابا      لعلَّ على الجمال له عتابا

ورابعها ذكرى المولد مرة ثالثة ومطلعها:

ولد الهدى فالكائنات ضياء      وفم الزمان تبسم وثناء

وخامسها أرجوزة في السيرة النبوية «دول العرب» ومطلعها:

محمد سلالة النبوة      ابن الذبيح الطاهر الأبوه

هذا فضلاً عن استطرادات في قصائد أخرى كما في الهمزية

التاريخية «كبار الحوادث في وادي النيل» وفي قصيدة الحج الموجهة إلى عباس حلمي:

إلى عرفات الله يا خير زائر      عليك سلام الله في عرفات

هذه القصائد والمقاطع تلخص الملامح الكبرى لشخصية الرسول في تصور شوقي له والأهمية التي كانت للرسول في عالم شوقي الفكري:

١) الرسول هو صانع التاريخ الإسلامي وهو المحرِّك الأول والأكبر له. ولولاه لم تكن تلك السلسلة الطويلة الحلقات من الرجالات الذين واصلوا الإسهام في صنع ذلك التاريخ من الراشدين وبني أمية والعباسيين الذين خصّ بالذكر منهم نوابغهم وعباقرتهم في أرجوزة «دَول العرب وعظماء الإسلام».

٢) ويُظْهِرُ شوقي فهمه للصراع الدولي على الصعيد العالمي ومكانة الرسول فيه لاسيما في حوض البحر الأبيض المتوسط والصراع بين العرب والروم. فبعد عرض سريع لظهور روما على مسرح التاريخ القديم، يذكر شوقي نزول الستار المسرحي على السيادة الرومانية بظهور الرسول والإسلام مشيداً بدور الرسول التاريخي في ذلك الصراع، فيقول في الأرجوزة:

وأنجز الله النبي وعده      وساد قَوْمُه الزمان بعده
فورثوا قيصرَ في المشارق      وأخذوا الغرب بسيف طارق

٣) ولا ينتهي تصور شوقي للرسول بتأكيد دور الرسول التاريخي الكبير في عصر البعثة والراشدين وما تلاه من عصور فريدة بل يستمر إلى عصر شوقي ـ عصر الذبول والتدهور السياسي والعسكري. فتصبح شخصية الرسول قوة روحية في عالم شوقي المسلم الملتزم وتظهر

أسـوة للمسلمين وخـلاصاً لهم من محنهم السيـاسية والعسكـرية فهـو يستعصم بها ويستعرضها كما في آخر نهج البردة:

يا رب أحسنت بدء المسلمين به فتمِّم الفضل وامنح حسن مختتم

وفي آخر قصيدة الحج:

فقــل رب وفق للعــزائم أمـتي وزين لهـا الأفعـال والعَــزَمـات

٤) وشوقي - كما قيل سابقاً - يُجل الرسول كصاحب الرسالة ولكنه أيضاً مفتون بشخصية الرسول وبعبقريته ويلمح من شعر شوقي عـلى تراخي الحقب بين العصرين صلة - ومحبة شخصية، وكأن هذه القرون الطويلة قد اختفت وصار الشاعر معاصـراً لصاحب الـدعوة، وصـار صاحب الدعوة أقرب إليه من حبل الوريد، وما قاله شوقي في اللورد كارنارفون يقال في شوقي نفسه أي في تلاشي العصور وتعاصر المعجِب والمعجَب:

أفضى إلى ختم الـزمـان ففضــه ومشى إلى التـاريـخ في محــرابـه
وطوى القرون القهقرى حتى أتى فـرعون بـين طعـامـه وشـرابـه

وفضلاً عن إعجابه بصفات الرسول ومواهبه يذكر شوقي الصلة الروحية والأدبية بينهما. فشوقي الناظم الناثر مفتون بالبلاغة النبـوية. وهو فقير إلى شفاعة الرسول. وهـو يتيمّن باسمـه «أحمد» ويخـاطبه في البردة(٤):

يـا أحمد الخير لي جـاه بتسميتي وكيف لا يتسـامى بالنبي سمي

وهو المجير والشفيع:

---

(٤) وهي خير ما نظم في الرسول وأوسع لوحة شعرية فيه.

ألقي رجائي إذا عز المجير على مفرج الكرب في الدارين والغُمَم

والبيتان مسطوران على ضريحه(٥).

٥) وفي حساب مؤرخي الآداب العربية كان حسان بن ثابت شاعر الرسول، ولكنه كان قبل إسلامه شاعراً جاهلياً وكان مبلغه من الشعر لا يقاس بمبلغ شوقي منه، وهو هو في قوة شاعريته وثقافته الواسعة وحسه التاريخي المرهف، وبعده من عهد الرسول، ذلك البعد الذي مكّنه من قياس أبعاد الإنجاز المحمدي وسبر أغواره طوال هذه القرون.

وما قاله شوقي في محمدياته هو خير ما قيل في الرسول وهذه تجعل شوقي شاعر الرسول الأول لا يقترب منه أحد إلا البوصيري. ومع أن المتصوفين من الشعراء ذكروا الرسول إلا أن أسلوبهم في النظم ابتعد عن الحقيقة التاريخية وشُغِل بما يدعى بالحقيقة المحمدية.

أما الرسول الذي يعرفه المسلمون من السيرة ومن الإشارات القرآنية إليه كما في سورة الضحى فهذا هو شغل شوقي الذي لم يكن متصوِّفاً وإن كان قد وعى صورهم ولكن باعتدال. فجاءت صورته للرسول ـ تاريخية، قوية، يسيغها الذوق الذي يرى في إسراف المتصوفة تكلفاً وتعقيداً معنوياً.

ج-

ولا يقتصر ولاء شوقي على الرسول ولكنه يمتد إلى آله فهو يذكرهم

---

(٥) انظر ما كتبه سكرتيره أحمد عبد الوهاب في «إثني عشر عاماً» ص ١٠٤ عن شوقي والغزالي، وبكاء شوقي عندما قرأ له الفصل عن وفاة الرسول في «المختصر من مكاشفة القلوب».

كثيراً: علي وفاطمة والحسن والحسين وأسماؤهم تتردد كثيراً في شعره. وشوقي يتفنن في تسميته للرسول تسمية تشرك آل البيت: فهو طوراً «ابن عبد الله» وتارة «ابن آمنة» وثالثة «أبو الزهراء» وكان هذا الولاء لآل البيت عميقاً فقد وصل درجة الانطباق الذاتي في التسمية فشوقي اسمه أحمد، واسم زوجته خديجة، واسما إبنيه علي وحسين، وإسم ابنته أمينة وهو ليس ببعيد عن اسم والدة الرسول «آمنة» ولقب الرسول «الأمين». وقد ضللت تسمية شوقي لأهل بيته على أسماء آل البيت النقاد في شرح بعض قصائده حيث يسود بعض الغموض في فهم الذين يعنيهم شوقي: أهم آل البيت أم أهل بيته[٦]؟

ولا شك في أن عاملاً مهماً في ولاء شوقي لآل البيت وانعكاس هذا الولاء في التسمية المشار إليها مردّه منشأ شوقي وإقامته في مسقط رأسه، القاهرة. فهذه مدينة فاطمية مليئة بآثار آل البيت وأهمها مسجد سيدنا الحسين، والجامع الأزهر وكثير من مقامات نساء آل البيت وآثارهم كالسيدة نفيسة والسيدة زينب وعابدين. وكان شوقي من مواليد حي الحنفي بالسيدة زينب، وبعض أسماء آل البيت تزين المساجد ومنها مسجد القلعة، ومسجد محمد علي الكبير.

وقد بقي آل البيت قوة يحسب لها حساب في التاريخ الإسلامي بعد موت الرسول وفهم شوقي ذلك وذكرهم في «دول العرب وعظماء الإسلام» عندما أفرد لهم أرجوزة عن الفاطميين[٧].

---

(٦) كما في القصيدة المعروفة:

صدّاح يا ملك الكنـ ر ويا أمير البلبل

أنظر الجدل حولها في «الشوقيات المجهولة» ٢/١١٩ - ١٢٩ لاسيما ص ١٢٢. عاد الدكتور الحوفي مؤخراً في شرحه للشوقيات إلى أن المقصود هم أهل بيت شوقي وليس آل البيت.

(٧) كما ذكرهم في مشهد الحسين في «مجنون ليلى».

وفهم شوقي ـ شاعر الحضارات ـ دور القرآن في نمو الحضارة الإسلامية فذكره كثيراً في شعره ونظم كثيراً من مضامينه[٨].

ولعل شوقي كان فريداً في هذه الصلة التي كانت بينه وبين القرآن، ويذكر القارىء أنه كانت فرقة وقطيعة بين الرسول والشعراء ونزلت الآيات التي أولها «والشعراء يتبعهم الغاوون» ومع أن آية الاستثناء «إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا»[٩] قد ذهبت بكثير من أسس هذه الفرقة إلا أن أهل التقى من المسلمين في صدر الإسلام بقوا معرضين عن الشعر والشعراء. وهؤلاء أو بعضهم بقوا على شيء من الازدواجية في موقفهم نحو القرآن[١٠]. ولعل ذروة هذه الازدواجية تتمثل في أواخر الفحول العباسية أمثال المتنبي ـ ولقبه يفصح عنه ـ وأبي العلاء الذي وسم شرحه لديوان المتنبي «معجز أحمد» وألف كتاباً أسماه «الأيك والغضون» حاول فيه معارضته للقرآن[١١].

هذا التوتر بين «الذين يتبعهم الغاوون» وبين القرآن، الذي بلغ ذروته في المتنبي وأبي العلاء انحلت عراه وتلاشت حتى الأصداء منه في شعر شوقي الذي أحكم الصلة الروحية بينه وبين صاحب الرسالة

(٨) لأنه أساس العلوم اللغوية والدينية التي نشأت وترعرعت بوحيه.

(٩) أنظر تفسيرنا الجديد لهذه الآيات في مقالين باللغة الانجليزية ظهر أحدهما في كتاب العيد المهدى للمستشرق هـ. أ. رجب سنة ١٩٦٥، وبالتالي يظهر هذه السنة ١٩٨٣ في «مجلة الأدب العربي» في إنجلترا طبع بريل في ليدن.

(١٠) مثل الفرزدق.

(١١) وهناك من ينكر زندقة المتنبي وأبي العلاء. راجع مقال محمد فهمي عبد اللطيف عن أبي العلاء ومعارضة القرآن في مجلة «الهلال» أغسطس ١٩٨٢.

والصلة الروحية الأدبية بينه وبين كتاب الرسالة. فجاء شعره الإسلامي صادق اللهجة في ولائه وإيمانه بصاحب الرسالة وجاءت لغة هذا الشعر وأسلوبه شديدة الإسلامية لأن لغة القرآن ونبرته شاعت فيه وشدت أسره وكذلك فعلت المضامين القرآنية التي تعكسها الوحدات الفكرية الكبرى في شعره والتي يمثلها شعره في القضاء والقدر وفي الممالك الزائلة وهي مستوحاة من الصور القرآنية التي تصدع بهذه المضامين.

## ٢ ـ الدول الإسلامية

وينتقل وعي شوقي التاريخي من عصر الرسول إلى صدر الإسلام وقيام الدول والسيادات العربية الإسلامية إلى عهد الفاطميين: وهذا مبسوط بعضه في شعره القصائدي في أرجوزة «دول العرب»[1] وتتميز هذه الأرجوزة بنوافذ تاريخية وبأداء شعري لكثير من هذه النوافذ يجعل منها أرجوزة مؤرخ وشاعر وليست أرجوزة ناظم[2].

فيذكر الخلفاء الراشدين جميعاً في مقطع واحد قبل أن يفصل القول فيهم واحداً بعد الآخر، ويقول فيهم[3]:

لا يعقدون في الجباه السجدا　　　بل التراب للمليك سجدا

---

(١) انظر «دول العرب» ص ٣٣ ـ ١٠٩.

(٢) ومع ذلك فهي عمل شعري مغمور من أعمال شوقي وأسباب ذلك كثيرة منها الوزن الذي استعمله شوقي في نظمها وهو الرجز الذي يذكر القارىء بالشعر التعليمي ويزهده فيها. وسنقتبس عامدين كثيراً من أبيات الأرجوزة في هذا الفصل عندما تعكس الأبيات المقتبسة شاعرية شوقي وحسه التاريخي عَلَّ هذا يهدي القارىء إلى تذوق هذا العمل الشوقي الذي يحتاج إلى طبع وإخراج وتعليق جديد.

(٣) راجع «دول العرب» ص ٣٣ ـ ٤٣.

ويذكر خلافة أبي بكر وما تم بها من أحداث جسام كحروب الردة وبدء الفتوح[٤]:

وحُبِّبَ الفتح إلى الامامِ لا بد للبنيان من تمام
فانساحت الكتائب انسياحاً أرسلها من يرسل الرياحا
خيل لَمَسْنَ أثر البراق بورك للشام وللعراق

ثم يذكر خلافة عمر[٥] ويطيل فيها وفي الأحداث الجسام التي تمت أثناءها:

مضى أبو بكر وولاها عمر الشمس لا تُخلف إلا بالقمر
إسلامه للدين كان عزاً رنَّح عطف المصطفى وهزا...
فجاء ناديَ النبي فاهتدى وكبَّر الهادي وهلَّ المنتدى
عابوه بالشدةِ وهي حُسن في رجل للحق منه حصن

ويخص بالذكر سيف الله المسلول، خالد بن الوليد، ويذكر خلافه مع عمر وعزل الأخير له:

أغمد لا كلاً ولا مقصرا في حرب كسرى وقتال قيصرا
توجعت لعزله العُقاب وحل بالمبرأ العِقاب

وشوقي يتأمل في هذه الحادثة الشهيرة ويبرىء عمر من تهمة الحقد على خالد.

وكان شوقي ـ شاعر البحر الأبيض المتوسط ـ يفهم أهمية القوة البحرية في بناء الدول ولذلك فهو ينعى على عمر خوفه المعروف من ركوب البحر وهو القائل:

---

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٥ ـ ٣٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣٩ ـ ٤٧.

لا تجعل بيني وبين المسلمين بحراً» ويقول شوقي في هذا:

تهيَّب البحـر وخـاف حـربـه وحَـرَمَ المجاهـدين قـربـه...
ينهض بـالملك العـظيم فـاتحـه لأنـه مـن الـقـرى مـفـاتحـه

ثم يذكر خلافة عثمان[6] واندلاع أول حرب أهلية بين العرب والمسلمين. ولكنه يختم مقطعه عن عثمان بفهم عميق لأهمية خلافته في الإكثار من استعماله لأهل بيته القادرين لا سيما معاوية الذي فاز بإذن من الخليفة بغزو قبرس وبذلك أسس القوة البحرية العربية في المتوسط:

قـد فتحـوا قبـرس لـلامـام بـالسفن المزجـاة كـالغمـام
فأصبح القاصي من البر اقترب وصـار بحر الـروم لُجَّة العـرب
وخـفقـت كـتـائـب الإسـلام في البحـر إعـلامـاً عـلى أعـلام
فخـرٌ لـذي النـورين أي فخـر وهمـة تـذكـر لابن صخـر[7]

وكان شوقي من المعجبين بالإمام علي[8] ـ الجندي الوحيد بين الخلفاء الأربعة ـ وكان إعجابه به جزءاً من ولائه لآل البيت وأبوته للحسن والحسين وهذه أطراف من أقواله فيه:

الـعـمـران يـأخـذان عـنـه والـقـمـران نـسـخـتـان مـنـه
أهـل النبي المجتبى وفـرعـه ودينـه من بعـده وشـرعـه
الحـجـر الأول في الـبـنـاء وأقـرب الصحب بـلا استثناء

---

(٦) المصدر نفسه، ص ٤٨ ـ ٥١.

(٧) قارن أيضاً قوله في البحر في مقطع عمرو بن العاص وفتحه للاسكندرية ص ٦٧.

(٨) «دول العرب»، ص ٥٣ ـ ٥٩.

وهو ينعى على عائشة تحريضها الناس واشتراكها في وقعة الجمل:

يا جبلاً تأبى الجبال ما حمل ماذا رَمَت عليك ربة الجمل
ذلك فتق لم يكن بالبال كَيْد النساء مُوهِنُ الجبال

ثم يذكر يوم صفين وذلك التحكيم الذي غير مجرى التاريخ العربي ثم مصرع علي بسيف ابن ملجم:

يا زين كل مسرج وملجم كيف علا غُرَّتك ابنُ ملجم
أصاب قرناً لا ترام شمسُه أعيا على الأقران دهراً لمسه

ويرثيه في آخر المقطع قائلاً:

مالك والناس أبا تُرابِ ليس الذئاب لك بالأتراب
إن زال ملك الأرض عنك من ملك يا طول ملكٍ في السماء ثَمَّ لك

وقبل أن يتناول الدولة الأموية يولي ثلاثة من رجالات الإسلام عنايته الخاصة وهم من صناع التاريخ العربي في هذه الفترة: معاوية، وعمرو بن العاص، وخالد ابن الوليد[٩]. وله في كل منهم نوافذ كثيرة، فهو يقول في معاوية:

في الدهر لم تصنع قيون الهند ولم يَسُلَّ الشرقُ كابن هند
العبقري الملك الخليفه السعد كان أبداً حليفه
قَطْعُ نظام العهد في الإسلام وأخذه البيعة للغلام
حتى علا التاجُ على العمامه وعاد ملكاً نسق الإمامه

وفصله عن عمرو بن العاص طويل، أطول بكثير من فصله عن معاوية وعن خالد[١٠] ويفتتحه بقوله:

---

(٩) المصدر نفسه، ص ٦٠ ـ ٧٢.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٦٢ ـ ٦٨.

ما بال قصر الشمع لا يضاء هبت على مصباحه القضاء

واهتمام شوقي الخاص بعمرو بن العاص مرده أن عمراً كان صلة بين التاريخ العربي والتاريخ المصري فقد كان فتحه لمصر هو فاتحة تاريخ مصر العربي الإسلامي إلى يومنا هذا: قال يذكر إسلامه:

إسلامه وخالد في آن حل على الشرك به رزآن
السيف والرأي بيوم أجمعا واستأذنا على محمد معا

وهو فاتح فلسطين:

عمرو القنا والرأي والجدود رمى به الفاروق في الحدود
على فلسطين حمى الرايات وحمل الخير على الغايات

ثم يذكر فتحه لمصر ويدعوه هذا إلى تأمّلية في مصر الفرعونية وكيف استضافت الأنبياء، ثم يقول:

وما النجوم الزهر حفت بالقمر أروع من عمرو على خيل عمر
ولا قنا الأسباط حول يوشعا أعف من قناهما وأخشعا

ويصف المعركة حول حصن بابليون:

يوم عليه بنيت أيام لأمَّةٍ جدودها قيام
من يصطبر للصدمة الأولى يَسُد لا يصلح الفَلُّ ولو كانوا الأُسد
حتى تسوَّر الزبير سوره واغتر في وكونها نسوره
مشى على ناقوسه مكبرا يا لك ناقوساً أحيل مِنْبرا
أو في على القوم فَريعَ البرجُ بفارس له السماء سرج
صوت هفا في الحصن بالعزائم كنبأة في جوف أيك نائم

وثالث الرجالات الثلاثة هو خالد[١١]، وشوقي مفتون. ذكره مرتين أولاً في حديث خصومته مع عمر إبان ذكره خلافة الأخير وثانياً في هذا الموطن مع رجالات صدر الإسلام، معاوية وعمرو بن العاص، وهو عند شوقي جندي الإسلام الأول:

من طبع السيف ومن جلاه　　هل يصنع الآيات إلا الله
وكيف لا يصحبه المضاء　　وقينه المقدار والقضاء

ويذكر جاهليته:

هل خالد إلا فتى من فهر　　لم يشتهر بصوله وقهر
منزلة في غالب عليه　　وَشِيَمٌ تقطر جاهليه

ثم يذكر بلاءه في حروب الردة وفتوح الشام ومعركة اليرموك الحاسمة.

وسل به غسان كيف صُبِّحوا　　بالخيل جاءت من بعيد تضبح
أوفت على اليرموك تطغى من طرب　　يا مأتم الروم ويا عرس العرب

وبعد تناوله صدر الإسلام ورجالاته يبدأ القول في الدول والسلالات: أمية شرقاً وغرباً، والفاطميين.

وشوقي هو شاعر الأمويين ـ وهم الذين أثاروا الأرض وعمروها ـ وهو مفتون بهم فهو يرى فيهم فتيان العرب الذين نهضوا بالفتوح في حوض المتوسط وهم أيضاً بناة المساجد الشهيرة في القدس ودمشق وأفريقيا والأندلس ـ وشوقي شاعر الأمويين غير مدافع لا سيما وأن الأمويين بعد أن أزال العباسيون نعمتهم انتهى دورهم التاريخي في الشرق ولم يذكرهم أحد من الشعراء «وما بكت عليهم السماء» حتى جاء

---

(١١) المصدر نفسه، ص ٦٩ ـ ٧٢.

شوقي فأحيا ذكرهم وكانوا في وعيه بناة الإمبراطورية العربية.

ومقطع شوقي في الأمويين[١٢] له أهمية تاريخية ويصح أن يصدَّر به شعره في الأمويين المبعثر هنا وهناك في ديوانه وفيه كثير من النوافذ التاريخية، والشعر الجميل. بدأه شوقي بتبرير استعمال السيف في بناء الدول ثم يذكر رجالات أمية:

في الشرق والغرب بنت أمية ‏‏ سلطة ليس لها سمية
ما تلك إلا دولة الزمان ‏‏ حلت محل دول الرومان
وما رأى المنبر من عِطفى ملك ‏‏ كابن أبي سفيان أو عبد الملك
سل ثبج البحر وعرض البر ‏‏ عن طول باع الفاتحين الغرّ
ابن نصير مرسل البزاة ‏‏ والحكم الحاكم في الغزاة

ثم يذكر دمشق في مقطع يبلغ أحد عشر بيتاً يمكن أن يضاف إلى شعره القصائدي في دمشق. وبعدها ينظم تأملاته في سقوط الدولة الحبيبة إلى نفسه وقد لاحظ أن آخرهم مروان بن محمد لجأ إلى بلده مصر حيث قتل في بوصير، ثم يمهد إلى ظهور الأمويين كدولة مستقلة في الأندلس على يد عبد الرحمن الداخل فيبدأ مقطعاً جميلاً عنه:

تلفَّت الناس وراءهم عجب ‏‏ الكوكب الشرقي في الغرب احتجب
صقر قريش منعوه جلقا ‏‏ فطار في قرطبة وحلقا
زهراء في قرطبة تألَّق ‏‏ بغداد منها اقتبست وجلَّق

وهذا رجز يمهد للموشحة الرائعة[١٣] التي تليه عن عبد الرحمن الداخل والتي إن صحت نسبتها[١٤] إلى «دول العرب» تكون أروع ما

(١٢) المصدر نفسه، ص ٧٣ ـ ٧٧.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٧٨ ـ ٨٦.
(١٤) انظر الجدل عن هذا في الفصل عن «الشعر الملحمي» في هذا الكتاب وانظر تحليلات «صالح =

في هذا الأثر الشوقي .

ولا ينسى شوقي قبل أن يتناول الدولة العباسية أن يذكر الحرب الأهلية الثانية: ثورة عبدالله بن الزبير على عبد الملك بن مروان[١٥]. وشوقي يفهم أهمية الثورة تاريخياً وهو يتعاطف شعرياً مع عبدالله بن الزبير وأن أسماء بنت أبي بكر التي صعدت مسرحية ذلك المشهد التاريخي بقولها لابنها «لا يضير الشاة سلخها بعد ذبحها»، «أما آن لهذا الفارس أن يترجل»[١٦].

ثم ـ يبدأ شوقي مقاطعه في الدولة العباسية بمقدمات عن الدعوة الأولى لهم وموت إبراهيم الإمام وظهور السفاح ومعركة الزاب[١٧]:

نهر جرى الأمر العظيم حوله    عبور دولة ونشأ دوله
ما غربت شمس نهار الباس    حتى بَدَت شمس بني العباس
تَصَرَّمت دولة عبد شمس    وأدبرت أيامهم كأمس
ومُنِيَت أميةٌ بساطي    أبدلها النِّطَعَ من البساط

ويذكر مع الرجالات الذين بنوا أركان الدولة العباسية أبا مسلم الخراساني[١٨] ومع أن الشاعر من أنصار الأمويين لكنه لا ينسى ولا يتأخر عن ذكر العباسيين الذين فازوا بمقطع[١٩] في أواخر الأرجوزة فهو يريد لعرضه التاريخ العربي الإسلامي أن يكتمل بالدولة

---

= الأشتر» التاريخية للموشح وأميرة الأندلس والسينية الأندلسية في «أندلسيات شوقي» ص ١٣٩ ـ ١٤٤/١٤٧ ـ ١٥٤/١٢٣ ـ ١٣٣.

(١٥) «دول العرب» ص ٨٧ـ٩٠.

(١٦) ومع ذلك ففي مقطع عبدالله بن الزبير، أبيات جميلة تفصح عن إعجابه بالمروانيين كما في ص ٨٨.

(١٧) «دول العرب» ص ٩١ ـ ٩٢.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٩٣ ـ ٩٤.

(١٩) ولو كان قصيراً ص ٩٥ ثم يتلو ذلك فصل أطول عن أبي جعفر المنصور ص ٨٦ـ٩٩.

الإسلامية الكبرى التي ازدهرت فيها الحضارة الإسلامية، وهو شاعر الحضارات. ويذكر إطاحتهم بالأمويين:

بالشام صادوا الملك والإمامه ... ما بال غازيهم غدا حمامه
حقيقة ليس لها مفند ... كل مهند به مهند

ولكنه يختار من بني العباس رجلهم الكبير أبا جعفر المنصور فيفرد له فصلاً طويلاً يظهر منه فهم شوقي التام لقيام الدولة العباسية وواضع أساسها الصحيح فينظم في الثورات التي أخمدها المنصور، ثورات آل البيت:

فكان بين هاشم من حرب ... ما كان بينها وبين حرب
وكان في أولها للطالب ... على قنا المنصور عزُّ الغالب
فطاح لم ينزل عن الكميت ... وهكذا أنباء أهل البيت
مُنوا بقاسي القلب ليس يرحم ... وليس تثنيه عليهم رحم

ثم يتلو ذلك بوصف لأبي مسلم الخرساني وإيقاع المنصور به لما آنس منه غدراً:

أريد بالداعي الردى وما درى ... وكل غدار ملاق أغدرا
فمكنت منه سيوف الهند ... وظفر الفرند بالفرند

وينهي الفصل عن المنصور بذكر تحويل البيعة إلى ابنه المهدي واختطاطه بغداد وازدهار الحضارة الإسلامية فيها.

ويختم شوقي أرجوزته الطويلة بمقطع عن الفاطميين[٢٠] وهم

(٢٠) «دول العرب» ص ١٠٠ ـ ١٠٧ ويلاحظ في هذا المقطع الطويل عن الفاطميين أن شوقي التزم القافية الموحدة.

حبيبون إلى نفس شوقي، فهم من آل البيت. لاحظ شوقي مآسيهم المتكررة في الوصول إلى السلطان ثم نجاحهم في نهاية الأمر عندما رحل داعيتهم من المشرق إلى المغرب وأقام لهم سلطاناً. وتاريخهم في هذا مشبه للأمويين الذين أسس لهم الداخل سلطاناً في المغرب بعد زوال دولتهم في المشرق ولكن الفرق بين الاثنين أن الفاطميين عادوا إلى المشرق واحتلوا مصر (عكس أمويي الأندلس) ثم أسسوا لهم أمبراطورية مترامية الأطراف مركزها مصر.

وشوقي يكتب بحرارة عن الفاطميين فهو يعتز بهم لأنه قاهري المولد والقاهرة بلد الفاطميين ومليئة بآثارهم وهم آل النبي وشوقي يحب آل البيت وهم إلى ذلك أول سلالة عربية استقلّت ببلد الشاعر مصر بعد عهد الولاة والطولونيين والأخشيدين الأعاجم وأكسبتها هويتها وعظمتها الحضارية.

وبطل هذا المقطع عن الفاطميين هو المعز لدين الله الفاطمي الذي أرسل جوهر الصقلي لفتح مصر فأنجزه وابتنى القاهرة والأزهر:

كم أثر لجوهر نفيسه ... إلى المعز ذي المآثر اعتزى
الجامع الأزهر باق عامر ... وهذه القاهرة التي بنى

ثم يذكر العزيز بعد المعز:

المسرج الخيل نضاراً خالصاً ... والمنعل الخيل يواقيت الوغى

ثم يذكر الحاكم بأمر الله وزوال ملاكهم على يد الأيوبيين وينهي هذا المقطع عن الفاطميين بتحية لهم وإنجازاتهم في مصر:

وكل نيروز بمصر رائع ... أو مهرجان ذائع هم الأُلى
هم مزقوا دروعهم براحهم ... وكسروا بها الرماح والظبي

ويذكر عوامل سقوطهم[٢١].

وهكذا تنتهي هذه الأرجوزة وهي عمل مؤرخ وشاعر وهي مليئة بالنوافذ التاريخية والتأملات العميقة. ومع أن النظم والشعر يتعاقبان كما هو الحال في كل المنظومات المطولة إلا أن الومضات الشعرية كثيرة في كل المقاطع وهي تنير أرجاء كل مقطع تقع فيه وتشفع له وترتفع به من جواء الكلام المنظوم إلى ذرى الشعر العالي.

والأرجوزة مشبهة «لأسواق الذهب» فهي عمل مهم لفهم عالم شوقي الفكري وإعادة تشكيله لفهم شعره القصائدي وهي أوسع لوحة نظمها شوقي في مشاهد التاريخ العربي وموكبه.

## ٣ ـ الصراع بين الإسلام والروم في المتوسط

وهذا موضوع تاريخي جليل عني به شوقي عناية خاصة وفصوله كثيرة وطويلة تبتدىء بالفتح العربي في القرن السابع الميلادي وتنتهي بالحرب التركية اليونانية بعد الحرب العالمية الأولى.

وقد فهم شوقي هذا الصراع بين الإسلام والروم فهماً بديعاً. كان هذا الصراع طويل الأمد امتد قروناً وتم في بقاع مختلفة من المتوسط وحوضه، ولكن شوقي فهم جوهره وهويته على اختلاف الأزمنة والأمكنة وَذَكَرَهُ هُنا وهناك في أعماله الأدبية والشعرية منها والنثرية، وفيما يلي تفصيل القول:

---

(٢١) وهذا منظوم في ثلاثة أبيات، ص ١٠٨ ـ ١٠٩، ويلاحظ أنه يقْصرُ الأرجوزة على الخلافة العربية ولذلك ينتهي بالفاطميين ولا يذكر بني أيوب إلا في الأبيات الثلاثة المشار إليها آنفاً في معرض زوال الفاطميين، وهذا يأتلف مع الهمزية التي يصف في النصف الثاني منها تاريخ الإسلام في مصر ولا يذكر الفاطميين بل يكتفي بذكر الأبوبيين ويتبعه بالمماليك والأتراك والأسرة العلوية.

أ) نظم شوقي في أول مراحل الصراع مقطعاً[1] في أرجوزته شرح فيه كيف أن العرب ورثوا ملك الروم في حوض المتوسط ثم يذكر الصراع مع الروم في مقطع خالد بن الوليد وانتصاراته على الروم[2] وأيضاً في مقطع عمرو بن العاص ونصره في مصر واحتلالها[3]. وهكذا استمر ينظم في هذا الدور الأول من الصراع أيام كان القائم به العرب. وذكر الأيوبيين أيضاً في الهمزية التاريخية ودورهم في هذا الصراع[4].

ب) وفهم شوقي أن الدور الثاني من هذا الصراع مع الروم قام به الأتراك أولاً السلاجقة ثم العثمانيون. وقد أولى العثمانيين اهتمامه وأدرك كيف أنهم وسعوا دائرة الإسلام بعدما غنموا قطاعاً مهماً لتلك الدائرة لم يغنمه العرب، ألا وهو شبه جزيرة البلقان، وشوقي يعرف الصلة التاريخية الوثيقة بين العرب في الأندلس وبين الأتراك في الأناضول والبلقان وكيف تَمَّم الواحد دور الآخر. فبينما كان العرب يخرجون من الأندلس كان الأتراك يحتلون البلقان فهو يرى في العثمانيين وتاريخهم تكملة لدور الأمويين ويرى في خلافتهم استمراراً لخلافة العرب. فهو يذكر مآثر الأتراك الحربية داخل هذا الإطار الإسلامي الجامع ويرى في معارك الترك في البلقان معارك الإسلام ودار الإسلام.

ولعل خير ما يمثل الصلة الوثيقة التي تربط تاريخ العرب والأتراك في شعر شوقي هو ما قاله في سقوط أدرنه، فقد فهم أن تراجع الراية

---

(١) انظر «دول العرب» ص ١٧ ـ ١٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٥، ٧٠ ـ ٧٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٢، ٦٥ ـ ٦٨.

(٤) «الشوقيات ١/ ٣١ ـ ٣٢.

العثمانية في شبه جزيرة البلقان مُشبِه لتراجع الراية العربية من شبه جزيرة الأندلس فكانت تلك الانتباهة من ضميره التاريخي عندما جمع التراجعين في مطلع فخم:

يا أخت أندلس عليك سلام　　　هوت الخلافة عنك والإسلام

هكذا فهم شوقي معارك الدولة العثمانية ضد أوروبا فهذه التركيات الحربية المبعثرة في الشوقيات ينظمها سِلْك واحد هو هذا الصراع التاريخي الجليل بين الإسلام والروم والذي نهض به العرب أولاً ثم حمل رايته الأتراك، وكانت أولى معاركه الحاسمة اليرموك، معركة خالد بن الوليد[٥]، وآخرها معركة سقاريا، نصر مصطفى كمال[٦].

ونثر شوقي يتمم ويكمل شعر شوقي في تصوير هذا الصراع الأزلي، وهذه الدراسة التكاملية ضرورية ولازمة لفهم هذا القطاع المهم من عالم شوقي التاريخي والفكري. ومن أهم آثار شوقي النثرية التي تنير هذا القطاع المقال الطويل الموسوم «بضعة أيام في عاصمة الإسلام»[٧] وفيه مقاطع مهمة عن هذا الصراع وأبطاله ورجالاته. وقصيدة أيا صوفيا[٨] المدرجة في سلسلة الأجزاء التي تؤلف هذا المقال الطويل تؤرخ هذا الصراع أيضاً لكن في شكله الحضاري.

إدراك هذا الإطار التاريخي ـ الصراع الرومي الإسلامي الذي يحتوي هذه المتفرقات في القصائد يعين على فهم هذه القصائد وبالتالي على تذوقها الجمالي. كما أنه يُظهر هذه الوحدة الفكرية الكبرى التي

(٥) «دول العرب» ص ٧٠ ـ ٧٢.
(٦) «الشوقيات» ١/٥٩ ـ ٦٤.
(٧) «الشوقيات المجهولة» ١/١٥٤ ـ ١٩٦ لا سيما ١٥٥/١٦٠.
(٨) «الشوقيات المجهولة» ١/١٨٢ ـ ١٨٣.

كان ينظم في إطارها شوقي ـ شاعر الوحدات الفكرية الكبرى.

## ٤ ـ شاعر الخلافة

شعر شوقي في الخلافة فريد، وهو ذروة ما قيل في هذه المؤسسة الإسلامية الجليلة طوال أكثر من ثلاثة عشر قرناً من الزمان. فبينما كان معاصروه كحافظ(١) ينظمون في الخليفة العثماني ويذكرون الخلافة عرضاً، كان شوقي مشغولاً بالخلافة أكثر من الخليفة، حتى في المدائح التي كان ينظمها خصيصاً فيه. وفي العشرينيات نظم في الخلافة قصائد مستقلَة تُعكس اهتمامه الشديد بها وقلقه عليها، فهو إذن شاعر الخلافة كمؤسسة إسلامية غير مدافع(٢). وهذا التفرد في شعر شوقي في الخلافة جدير بشيء من التفصيل(٣) في شرحه.

ـ أ ـ

وشعر شوقي في الخلافة توحيه تجربة شعرية صادقة يمكن تحليل عناصرها كما يلي:

---

(١) وكذلك كان شعراء الأمويين والعباسيين ينظمون في الخليفة وليس في الخلافة إلا عرضاً.
نظم غير شوقي من معاصريه في الخلافة ولكن شوقي كان بينهم الشاعر الكبير والمقدم. ولم يفهم الخلافة ومأساتها أحد فهم شوقي لها، ولم يفصح عن ذلك الفهم إفصاح شوقي كما سنبين في هذا الفصل فهو شاعر الخلافة الأكبر.

(٢) ولا يقترب منه في هذا إلا شعراء الفرق الإسلامية في العصر الأموي وأوائل العصر العباسي ابان الصراع بين الأمويين والعلويين والخوارج. فالخوارج مثلاً ذكروا الخلافة ولكن في سياق ضيق لا يقاس بشمولية واتساع مطولات شوقي في الخلافة ومن هذا النسق قول مروان بن أبي حفصة في الدفاع عن العباسيين.

أني يكون وليس ذاك بكائن     لبني البنات وراثة الأعمام

(٣) ومما يزيد في أهمية تناول هذا الموضوع بتفصيل هو أن العلماء الذين كتبوا عن شوقي والإسلام لم يولوا شعره في الخلافة عناية خاصة.

١) الـوعي التـاريخي الـواسـع للخـلافـة كمؤسسـة في العصـور الإسلامية السابقة: وهذا واضح في الأرجوزة حيث يذكر شوقي ظهور الخلافة بعد النبوة ومراحل تطورها في عهد الراشدين. ثم الأمويين، وبعدهم العباسيين، وهو يفهم الأبعاد السياسية العميقة لهذا التطور، ولا سيما كيف حول معاوية الخلافة إلى ملك[٤]. ويتابع تطورها زمن العثمانيين، ويعرف الكثير عن محمد الفاتح، وسليمان القـانوني[٥]، فهو يعي تاريخ الخلافة في غضون ثلاثة عشر قرناً، من أبي بكر الصديق إلى عبد المجيد الثاني.

٢) وقد أعان شوقي على هذا الفهم العميق للمصادر التاريخية أنه كـان قـد درس القـانـون والسيـاسـة في مصر وفي فـرنسـا والتحق بالسكرتيـرية والقلم الإفـرنجي في القصر، الأمر الـذي شحذ فهمـه للمفـاهيم السياسيـة، وهيأ لـه الجو المنـاسب لتعميق فهمـه النـظري للحكم والسلطان.

٣) وكان عمله في القصر كشاعر الخديوي يعمق فهمه للخلافة، فعلاقة مصر والخديوي مع الدولة العلية والخليفـة العثماني معـروفة، وكانت وثيقة زمن عباس حلمي الذي تحالف مع الخليفة في نضاله مع الإنجليز، وهذا جعل شوقي رسمياً من أنصار الخلافة ومؤيديها.

٤) ثم كانت السفرات كل صيف مع عباس حلمي إلى الآستانة حيث كـان شوقي يقضي الصيف ضيفـاً على عبـد المجيـد[٦]، هـذه

---

(٤) كما يقول في «دول العرب»:

حتى عـلا التـاج عـلى العـمـامـة　　　وعـاد مـلكـا نـسـق الامـامـه

(٥) فهو يقول في «الشوقيات» ١ / ١٧٠.

في عـدل (فـاتحهم) و (قـانـونيهـم)　　　مـا يحتـذي الخلفـاء حـذو مثـالـه

(٦) «الشوقيات» ١ / ٢٣٩.

الإقامة في الآستانة قريباً من السلطان أدنت شوقي من القائم على الخلافة وعمّقت فهمه لها، وعرّفته معرفة دقيقة بكل ما يتعلق بالخلافة في عاصمتها، الأستانة، وحبّبتها إليه[٧].

٥) كما أن التيار الفكري القوي الذي كان يجري في هذه الفترة زاد من فهم شوقي للخلافة وتعلقه بها، وهو تيار الجامعة الإسلامية الذي أجراه جمال الدين الأفغاني في الشرق، وفي مصر حيث حل ضيفاً سنوات عديدة وفيها وَعَظَ وأرشد.

كل هذه العناصر فعلت فعلها مجتمعة في شوقي، وجعلت شعره في الخلافة يصدر عن تجربة صادقة.

- ب -

وتفرد شوقي في الخلافة له بُعد مهم وهو معاصرته للشوط الأخير من عمر الخلافة، ممثلاً في عهد عبد الحميد[٨]، ومحمد رشاد ووحيد الدين وعبد المجيد الثاني، آخر الخلفاء، فيكون شوقي قد عاصر دور الأفول[٩].

هذه المعاصرة للخلافة في دور الأفول زادت في عمق التجربة الشوقية ولعلها كانت أبعد العناصر أثراً في بلورة شعر شوقي في الخلافة، وجعله تجربة شعرية صادقة مُستجيبةً لِتَقَلُّصِ ظلٍّ الخلافة. فشوقي - عكس أبي نواس وأبي تمام - عاصر الخلافة في دور الأفول بعد ليل الإسلام الطويل، وتراجع الراية العثمانية التي كانت تحمي دار

(٧) وهي عنده مدينة الجمال والجلال لأنها عاصمة الخلافة وبها بردة الرسول في طوب قابو سراي.

(٨) زمن عبد الحميد الذي شهد بعض الانتصارات العسكرية التركية وتصاعد الآمال بإصلاح الخلافة.

(٩) زمن محمد رشاد وهزيمة الدولة العلية والخلافة في الحرب العالمية الأولى.

الإسلام تحت ضغط الدول الأوروبية، ثم شهد سقوط العواصم الإسلامية الواحدة بعد الأخرى في الحرب الكونية الأولى وقبلها بقليل، فجاء شعره وبه كثير من الانفعال والتوقُّد والفهم التاريخي لمعنى النكبة كقوله[10] بعد سقوط أدرنة عاصمة الأتراك قبل احتلالهم للقسطنطينية:

يا أخت أندلس عليك سلام   هوت الخلافة عنك والإسلام
نزل الهلال من السماء فليتها   طُوِيَت وعم العالمين ظلام
جرحان تمضي الأمتان عليهما   هذا يسيل وذاك لا يلتام

- ج -

ويتصل بفهم شوقي الواسع والعميق لمعنى الخلافة السياسي، مواكبته للمفهوم المتطور للخلافة في عصره، الأمر الذي أكسب فهمه للخلافة بعداً جديداً وهو إيمانه بأن عجلة الزمن قد لحقت بالخلافة وأن عليها أن تواكبه.

كان شوقي أول من حيا الدستور العثماني عندما أصدره عبد الحميد، ونظم شوقي القصيدة[11] التي مطلعها:

بشرى البرية قاصيها ودانيها   حاط الخلافة بالدستور حاميها

ويلفت نظر القارىء إلى أن الدستور ليس بدعة في الإسلام وإنما هو الشكل العصري لمفهوم الشورى، الإسلامي القديم:

وإنما هي شورى الله جاء بها   كتابه الحق يعليها ويغليها

ويبتئس شوقي عندما يُعَطّل الدستور، وعندما يتم الانقلاب العثماني ويخلع قواده السلطان، ينظم الرائية المشهورة[12]، في ذلك

---

(١٠) «الشوقيات» ١ / ٢٣٠.

(١١) «الدستور العثماني» «الشوقيات» ١ / ٢٨٦ - ٢٩٠.

(١٢) «الشوقيات» ١ / ١١٩ - ١٢٤.

الانقلاب سنة ١٩٠٩:

سل «يلدزا» ذات القصور هل جاءها نبأ البدور؟

ويُحَيِّي قواد الجيش الثالث الذين قاموا بالانقلاب وأجبروا الخليفة على التخلي عن عرشه:

قالوا اعْتَزِل ـ قلت اعتزلـ ـت الحكمُ لله القدير

ثم يحيي الخليفة الجديد ـ محمد رشاد ـ ويردد عقيدته أن الدستور ما هو إلا السنة والشورى المحمدية القديمة، فيقول لمحمد رشاد:

الباعث الدستور في الـ إسلام من حُفر القبور
أودى «معاويه» به وبعثته قبل النشور

وهكذا يؤمن شوقي بالخلافة الدستورية ويبقى ولاؤه لها حتى النهاية في العشرينيات عندما يصبح شاعر الدستور المصري، شاعر الملكية المصرية(١٣) بعد ان كان شاعر الدستور العثماني والخلافة الدستورية.

وقد أَرَّخَ شوقي هذه الفترة في شعره، وهذه الفترة بدورها جعلت من شوقي شاعر الأفول ـ أفول الخلافة ـ وقصائده في هذه الفترة تمثل ذروة هذه المجموعة من القصائد التي نظمها شوقي في الخلافة لِتَسارُع الأحداث، وما جَرَّته من بلبلة على مصير الخلافة.

أولى هذه القصائد هي البائية التي حَيَّت نصر مصطفى كمال العظيم في سقاريا على اليونان:

---

(١٣) وهو القائل:

وجواهر التيجان ما لم تُتَخَذ من مَعدنِ الدستور غير صحاح

وكان قد أعرب عن إعجابه بالدستور الانجليزي أيضاً في قصيدته التي مدح فيها شكسبير: «الشوقيات» ٢/٧.

دستورهم عجب الدنيا وشاعرهم يد على خلقه الله بيضاء

الله أكبر كم في الفتح من عجب     يا خالد الترك جدد خالد العرب[١٤]

والقصيدة وإن لم تكن في الخلافة مباشرة، إلا أنها كانت في نصر أحرزه مصطفى كمال في دار الإسلام التي كان يرفرف عليها علم الخلافة، وكانت أولى القصائد من سلسلة ابتدأت بالأمل والتفاؤل في مصطفى كمال وانتهت بالخيبة.

وثاني القصائد هي الكافية التي تحمل عنوان «تكليل أنقرة وعزل الآستانة»[١٥] في الفترة التي تلت سقاريا وسبقت إلغاء الخلافة، عندما كان شوقي حسن الظن بمصطفى كمال. وفي القصيدة مقطعان مهمان عن الخلافة أولهما يرثي فيه عاصمة الخلافة[١٦] التي هجرها الغازي ليؤسِّس عاصمة جديدة، ويبتدىء بالمقطع:

مِني لعهدك يا (فروق) تحيةٌ     كعيونِ مائك أو رُبَى واديكْ

وثانيهما عن الخلافة[١٧] ويبتدىء:

يا راكب الطامي يجوب لجاجه     من كل نَيِّرةٍ وذات حلوك

وفي هذا المقطع نصائح سياسية رشيدة للإبقاء على الخلافة كمؤسسة دستورية كما كانت شورى زمن الراشدين.

وثالث القصائد[١٨] هي المهمة في هذا السياق، وهي القصيدة التي يَرثي فيها شوقي الخلافة ومطلعها:

---

(١٤) «الشوقيات» ١/٥٩ ـ ٦٤.

(١٥) المصدر نفسه، ١/١٦٣ ـ ١٦٨.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٦٦ ـ ١٦٧.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨.

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٠٥ ـ ١٠٩.

عادت أغاني العرس رجع نواح ونعيت بين معالم الأفراح

والقصيدة تفصح خير إفصاح عن عواطف شوقي نحو الخلافة، قالها شوقي وهو مُروَّع من إلغائها:

والشام تسأل والعراقِ حزينة أمَحَا من الأرض الخلافة ماحِ

ولا ييأس شوقي من الغازي ويوجه له النداء لإعادة الخلافة، ولا ينسى في هذا السياق أن يذكر وقفاته للخلافة ودفاعه عنها:

مَنْ قائلٌ للمسلمين مقالة لم يوحها غير النصيحة واح
عهد الخلافة فيَّ أول ذائد عن حوضها بيراعه نضاح
حب لذات الله كان ولم يزل وهوى لذات الحق والإصلاح
إني أنا المصباح لست بضائع حتى أكون فراشة المصباح

نظم شوقي هذا الشعر، وبعض العرب والمسلمين في شغل عن الخلافة وحلها، وبعض هذا الانشغال يعود إلى فترة الانحلال والتفكّك السياسي والعسكري، وبعضه الآخر إلى ظهور الحركات القومية في كل العالم الإسلامي، الأمر الذي أنسى الناس أهمية هذا الحادث. ولكن شوقي لم يكن في شغل عن هذه المؤسسة التاريخية الجليلة التي كان رعاها في شعره فكان من الفئة القليلة التي انتبه ضميرها إلى معنى إلغاء الخلافة فرثاها أجمل رثاء[١٩].

وآخر قصائد شوقي في رثاء الخلافة نظمت سنتين[٢٠] بعد حلها

---

(١٩) وقد ذكرها بعد قصيدته الحائية في مقطع من قصيدته الدالية يمدح فيها سعد زغلول سنة ١٩٢٤ «الشوقيات» ١/١١٢، وقبلها في قصيدته التي مدح فيها أم المحسنين سنة ١٩٢٣ عند قدومها القاهرة، «ديوان شوقي»، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي، ٢/٥٥٤ ـ ٥٥٥.

(٢٠) «الشوقيات المجهولة» ٢/٢٠٠ ـ ٢٠٣، وجدير بالملاحظة أن هذه القصيدة نشرت في يونيو ١٩٢٦ أي في الشهر الذي تلا عقد مؤتمر الخلافة الأزهري في القاهرة في مايو والذي بدوره عُقِدَ سنة بعد صدور كتاب علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم».

ـ أي في سنة ١٩٢٦ ـ وهي مطولة دالية جميلة أحاط فيها شوقي بمشاكل إعادة الخلافة إحاطة جميلة فيقول في دفاعه عن الخلافة:

وأنا الذي مرَّضتها في دائها ... وجمعت فيه عواطف العواد
ودفنتها ودفنت خير قصائدي ... معها وطال بقبرها انشادي
حتى اتهمت فقيل تركي الهوى ... صدقوا هوى الأبطال ملء فؤادي

وبهذه القصيدة انتهى ما قال شوقي في هذه الخلافة التي تابع تاريخها كمفكر سياسي والتي جزع كمسلم من العواصف التي هبت عليها والتي حاول جهده أن يبقي عليها بأضعف الإيمان وهو شاعريته.

ـ هـ ـ

وبعد أن كان يذكر السلاطين والخلفاء، صار شوقي في العشرينيات يذكر زعيم الأتراك الكبير، مصطفى كمال، الذي فَتَنَ شوقي كقائد وكزعيم والذي عَلَّق عليه شوقي آمالاً كباراً في أن يكون مجدد الخلافة والسلطنة.

وقصائد شوقي في مصطفى كمال بالغة الأهمية في هذا السياق عن الخلافة فهذا هو الرجل الذي هيأته الأقدار ليسجل انتصاراً عسكرياً في سقاريا وليُسْدِلَ الستار على آخر فصل من فصول المسرحية الحربية الطويلة بين الإسلام والروم، والتي ابتدأت بنصر اليرموك الحاسم. وهو أيضاً في نفس الوقت الرجل الذي هيأته الأقدار ليسدل الستار على آخر فصل من فصول الخلافة وهي أيضاً تبدأ بأبي بكر الذي وجه خالداً إلى اليرموك. فيكون مصطفى كمال في وعي شوقي الشعري، غازي الروم، وماحي الخلافة، وكان شوقي قد انتظر من غازي الروم وقاهرهم أن يكون مجدد الخلافة وحاميها بدل أن يكون ماحيها. وهذان الوجهان لشخصية مصطفى كمال ـ قاهر الروم ـ وماحي

الخلافة، جديران ببعض الحديث في هذا الفصل.

- ١ -

وشوقي مفتون بمصطفى كمال[٢١]، بطل سقاريا، تلك المعركة التي خاضها الغازي على ضفاف ذلك النهر، والتي أخلصت الأناضول - قلب الدولة العلية الجغرافي - للأتراك. وقد طرب شوقي لهذا النصر العجيب، فحيا مصطفى كمال ببائيته[٢٢] المشهورة:

الله أكبر كم في الفتح من عجب　　　يا خالد الترك جدد خالد العرب

وهو مطلع رائع[٢٣] يستحق شيئاً من التحليل لما فيه من الإسلامية

---

(٢١) وشاركه في ذلك رشيد رضا الذي فهم أن مصطفى كمال كان الرجل القوي الذي كان باستطاعته أن يعيد مجد الإسلام ولكنه كان يجهل حقيقته.

(٢٢) «الشوقيات» ١/٥٩ - ٩٤. ويذكر سعد الدين محمد الجيزاوي أن أحمد محرم نَظَم مطولة تبلغ خمس مائة بيت سجل فيها أحداث الخلافة وموقف أوروبا منها ونصر الكماليين عام ١٩٢٣ ومطلعها:

ردوا غمراتها في السوارديننا　　　وسيروا في الممالك فاتحينا

ويقول المؤلف إنه وجدها بين مخطوطات محرم وعثر فيها على صورة مطبوعة سنة ١٩٢٤ من أشعار المرحوم محرم: انظر كتابه «العامل الديني في الشعر المصري الحديث، ١٩١٩ - ١٩٥٢» ص ٣٠٤ حاشية رقم (١).

(٢٣) هذا هو البيت الذي لم يعجب الدكتور طه حسين على غير حق، ويبدو أنه لم يكن يعرف الشيء الكثير عن خالد وأن شوقي كان من أشد المعجبين به وقد نظم فيه مقطعاً رائعاً في الأرجوزة، وأن شوقي كان عنده فهم عميق لمصير الشعبين - العربي والتركي، الأمر الذي يفسر جمعه بين بطل اليرموك وبطل سقاريا. ولكن من الإنصاف للأستاذ العميد أن نقول إن «دول العرب» التي تضمنت مقطع شوقي عن خالد نشرت بعد وفاة شوقي، أي بعد ظهور المقال الذي نقد فيه طه حسين قصيدة شوقي في العشرينيات، وظهر هذا المقال بعدئذ في الكتاب الذي جمع فيه طه حسين مقالاته السابقة عن شوقي وحافظ في كتاب «حافظ وشوقي» الذي نشره سنة ١٩٣٣، انظر ص ٢٥ من هذا الكتاب في نقد مطلع قصيدة شوقي وأيضاً الصفحات ٢٦ - ٤٤ في نقد القصيدة. وعن ظهور الكتاب سابقاً كمقالات، انظر كتاب د. حمدي السكوت، ود. مارسدن جونز «طه حسين» في سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر، ١٩٨٢، ص ٨٥.

ومن فهم لمصير الشعبين ـ العربي والتركي ـ تحت راية الخلافة، وإدراكٍ أن الإطار الذي ينتظم معركة خالد في اليرموك ومعركة مصطفى كمال في سقاريا إطار واحد ـ الملحمة الحربية بين الإسلام والروم، التي ابتدأت بنصر حاسم عظيم في اليرموك وانتهت بآخر في سقاريا. وكان في هذا شيء من الإنصاف الشعري ـ أي أن تكون آخر المعارك في هذا الصراع نصراً للإسلام بعد ليله الطويل من التراجعات والهزائم العسكرية التي مني بها «الرجل المريض»، وأن يُذكر هذا النصر على لسان آخر فحول العمود العربي ـ شوقي.

وقد كان في معارضته لأبي تمام المشهورة في نص المعتصم بعمورية كثير من الملائمة:

السيف أصدق أنباء من الكتب　　في حده الحد بين الجد واللعب

فكلا المعركتين حوربت في الأناضول، وعمورية ليست بعيدة عن سقاريا، وإلى هذا لعل بعضاً أو كثيراً من جيش عمورية الإسلامي كانوا أتراكاً، فالمعتصم كان أول من أدخل الأتراك في الجيش العباسي واعتمد عليهم. والقصيدة لا تقل كثيراً في روعتها عن رائعة أبي تمام ومنها الأبيات التالية:

صلح عزيز على حرب مظفرة　　فالسيف في غمده والحق في النصب
مشيئة قبلتها الخيل عاتبة　　وأذعن السيف مطوياً على غضب
أتيت ما يشبه التقوى وإن خلقت　　سيوف قومك لا ترتاح للقُرْب
والصبر فيها وفي فرسانها خلق　　توارثوه أباً في الروع بعد أبٍ

ثم يحيي بطل سقاريا وجيشه:

تحية أيها الغازي وتهنئة　　بآية الفتح تبقى آية الحقب

قــواد معــركــة، وُرَّاد مهلكــة أوتــاد مملكــة، آســاد مُحتــرب
من فَلٍّ جيش ومن أنقاض مملكة ومن بقية شعب جئت بالعجب

والمقطع الأخير من القصيدة يعكس فكر شوقي السياسي العالي، وهــو ينظر إلى المعـركة ليس كنصر تـركي ولكن كنصر للإسـلام ودار الإسلام. وكان لا يزال في هذه الفترة يعقد الآمال على قاهر الروم وأنه سيكون حامي الخلافة.

- ٢ -

وقبل أن يتضح لشوقي والعالم الإسلامي أن مصطفى كمال كان ينوي إلغاء الخلافة، كـانت هناك فتـرة بين نصر سقـاريا وبـين إلغاء الخلافة، نظم فيها شوقي قصيدته الكافية[٢٤] الموسومة «تكليـل أنقرة وعزل الآستانة» وتظهر فيها تركيته وإعجابه بـالأتراك، ولاة الإسـلام وحماته:

قم نـــاج أنقـــرة وقـــل يهنيـــك مُلكٌ بنيتِ عـلى سيـوف بنيـك

ومن مقطعه في الأتراك:

يـا دولة الخلق التي تـاهت عـلى ركن السـماء بـركنهـا المسبـوك
بـيني وبـينــك مـلة وكـتــابهــا والشــرق ينميني كـما ينميـك
لم ينقـذ الإسـلام أو يـرفـع لـه رأساً سوى النفـر الذي رفعـوك

ويهمنا في هذا وداع شوقي للآستانة ـ وغرامه بها معروف ـ كمدينة تاريخية، وكان ذكرهـا كثيراً، ولكن هـذه المرة ذكـرها بمنـاسبة انتهـاء

---

(٢٤) «الشوقيات» ١/١٦٣ ـ ١٦٨، وجدير بالذكر أن المجلس الوطني التركي أعلن أنقرة رسمياً عاصمة للدولة التركية الجديدة في ١٣ أكتوبر سنة ١٩٢٣ وأن قصيدة شوقي ظهرت في الشهر التالي في ٢٨ نوفمبر في «الأهرام»!!

عمرها كعاصمة للخلافة والمقطع يبتدىء «مني لعهدك يا فروق تحية».
ثم يتكلم عن الخلافة وهو قلق على مصيرها ولعله رأى في نقل العاصمة إلى بلد جديد كأنقرة إيذاناً بأن شمسها قد أخذت في المغيب:

قل للخلافة قول باك شمسها بالأمس لما آذنت بدلوك

والقصيدة كغيرها من قصائده في الخلافة تنتهي بحكمة سياسية بالغة تظهر فهم شوقي الواسع لمفهومها السياسي وتاريخها على مدى العصور، وصورة بطله فيها، مصطفى كمال، لامعة:

زعموا (الفرنسي) المحجَّل صورة في حلبة الفرسان من حاميك
النسر سَلَّ السيف يبني نفسه وفتاك سل حسامه يبنيك
والنسر مملوك لسلطان الهوى ووجدت نسرك ليس بالمملوك

- ٣ -

والمرحلة الثالثة في موقف شوقي من مصطفى كمال هي مرحلة خيبة، بعد أن ألغى هذا الخلافة والسلطنة. وشوقي هنا يشترك مع رشيد رضا في الإعجاب بمصطفى كمال كقائد وزعيم، ولكنه ينعى عليه جهله بالإسلام وكونه جندياً جاهلاً فهو يقول في الحائيّة[٢٥]:

مالي أُطوّقه الملام وطالما قلّدته المأثور من أمداحي
هو ركن مملكة وحائط دولة وقريع شهباء وكبش نطاح
أدّوا إلى الغازي النصيحة ينتصح إن الجواد يثوب بعد جماح
إن الغرور سقى الرئيس براحِهِ كيف احتيالك في صريع الراح
نقل الشرائع والعقائد والقرى والناس نقل كتائب في الساح

(٢٥) «الشوقيات» ١/١٠٧ ـ ١٠٨.

تـركتـه كـالشبـح المؤلّـه أمـة    لم تسـلُ بعـد عبـادة الأشبـاح
وإذا أخـذت المجـد من أمّيـةٍ    لم تُعطَ غـير سرابـه اللمّـاح

والدالية هي القصيدة الثانية التي نظمها شوقي في الخلافة سنة ١٩٢٦ بعد حلها، وفيها يشير إلى الغازي ضمناً وليس تصريحاً، ومع ذلـك فهو لا يـزال مفتونـاً بنبوغـه العسكري عـلى الرغم من إلغـائـه الخلافة[٢٦]، فيقول:

مِن سيـد بـالأمس نُنْكِـرُ قـولـه    صـرنـا لفعّـال من الأَسْيـادِ
إني هتفت بكـل يـوم بسـالـة    لـلتـرك لم يؤثـر مـن الآسـاد
فهـززت نشئـاً لا يُحّـرك للعـلا    إلا بـذكـر وقـائـع الأنجـاد
عصف المعلم في الصِّبا بذكائهم    وأصـار نـار شبـابهم لـرمـاد
ولـو أن يوم (التـل) يومٌ صـالح    لحمـاسـة لجعلتـه (اليـادي)
في يـوم (ملونا) ويم (سقـاريـا)    مـا لـيس في الأذكـار والأوراد

هذه صورة الغازي ـ الذئب الأشيب ـ في وعي شـوقي التاريخي ـ ظلال وأشعة: ظلال الذي محا الخلافـة وأشعة الـذي هزم الـروم. وهي صورة صادقة رسمها الشاعر المسلم الملتزم من بعيد ـ من مصر ـ لذلك الرجل الـذي غير مجرى التاريـخ الإسلامي بحله أكبـر وأجل مؤسسة إسلاميـة بعد أن قـامت ما يقـرب من ثلاثـة عشر قرنـاً ـ من الزمان.

ـ و ـ

لقد كان من حسن طالع الشعر العربي وتوفيقاً له أن يعاصر شاعر كبير غروب شمس الخلافة. ولو لم يكن الأمر كذلك لغـربت شمسها غير مندوبة على لسان شاعرٍ كبير يفهم حجم النكبـة وأبعادهـا. وإلى

(٢٦) «الشوقيات المجهولة» ٢ / ٢٠٢.

ذلك كان هذا الشاعر قد تمرس على وصف مصارع الدول والوقوف على أطلالها في الأندلس وفي مصر، فكان هذا كله معيناً ومُنضجاً لشعره في رثاء أكبر مؤسسة إسلامية وأطولها عمراً فقال وأجاد. ولو لم يفعل ذلك لبقي هذا الشعر العربي الذي قيل في غضون ثلاثة عشر قرناً[٢٧] في الخليفة والخلافة مبتوراً. وكأنَّ الأقدار هيأت للشعر العربي هذا الشاعر الكبير ليعاصر دور أفولها، وليكون قريباً منها ومن القائم عليها، ذلك القرب الذي جعل فهمه لها تجربة صادقة، فرثاها بعدما غناها، ورثى عاصمتها وديارها أجمل رثاء[٢٨]. وقد عاصر غروب شمس الخلافة غيره من الشعراء، ولكن شوقي كان الشاعر الكبير الذي أفلح في أنصاف ذلك الموضوع الجليل.

وفضلاً عن هذه المعاصرة لدور الأفول تفرَّد شعر شوقي في الخلافة بأمر آخر جعله فريداً حقاً بين كل الشعر العربي الذي نظم في الخلافة كمؤسسة قائمة ومحتضرة وراحلة، وهو الوحيد الذي مدح أول رئيس للدولة الإسلامية، الرسول، والخلفاء بعده، الراشدين، والأمويين، والعباسيين، والأندلسيين ثم مدح العثمانيين بعد انتقال الخلافة إليهم. فشعره في الخلافة يمثل رؤية واسعة شاملة، كثيرة الأبعاد، وهي في الواقع أوسع وأشمل رؤية شعرية تاريخية للخلافة الإسلامية طوال ثلاثة عشر قرناً.

---

(٢٧) ولعل أول شعر قيل في الخلافة بيتا الحطيئة المعروفان:

أطعنا رسول الله إذ كان بيننا ... فيا عَجَبا ما بال دين أبي بكر

أيورثها بكراً إذا مات بعده ... وتلك لعمر الله قاصمة الظهر

(٢٨) وجدير بالملاحظة أن شوقي نفسه «بويع» بإمارة الشعر ثلاث سنوات بعد حل الخلافة. واستعمل حافظ تعبير البيعة والمبايعة المقصور على الخلافة، في خطابه لشوقي:

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً ... وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

## ٥ ـ شاعر الأسر المالكة الثلاث

وقد تهيأ لشوقي أن ينظم ليس في خلفاء الماضي الإسلامي فحسب، كما فعل في «دول العرب» ولكن في خلفاء الحاضر الإسلامي أيضاً، وفي فترة تاريخية فريدة. فكان في دار الإسلام السني لعهد شوقي ليس أسرة مالكة واحدة ولكن ثلاث أسر. وقد تفرد شوقي ـ فيما تفرد ـ بمدحها كلها فكان بحق شاعر الملوك والأمراء وهو أمر لم يتهيأ لغيره من شعراء عصره.

وهذه الأسر أو السلالات كانت: آل عثمان، السلاطين والخلفاء في الآستانة؛ والأسرة أو البيت العلوي، حكام مصر في القاهرة؛ والأشراف الهاشميون في مكة. وقد مدح شوقي من آل عثمان عبد الحميد ومحمد رشاد، وذكر ضمناً في العشرينيات وحيد الدين وعبد المجيد الثاني؛ ومدح أكثر أفراد الأسرة العلوية مبتدئاً بمن كان ربيباً لهم مثل محمد توفيق وعباس حلمي ثم مدح بعدهم حسين كامل وأحمد فؤاد، والذين سبقوا هؤلاء وأهمهم محمد علي وإسماعيل، فهو شاعر الأسرة العلوية غير مدافع؛ ومدح الأسرة الهاشمية، أشراف مكة، الشريف حسين بن علي، ونجليه الملكين فيصل وعبدالله.

وعندما مدح شوقي هؤلاء السلاطين والملوك والأمراء، تخطى حدود القطر الإسلامي الذي كان يقيم فيه، مصر، والتي كان شاعر عزيزها، وأصبح بحق الشاعر الإسلامي الصحيح الذي ذكر حكام دار الإسلام أياً كانوا، وهذا أمر لم يفعله أَحَدٌ من معاصريه في مصر على هذا الوجه، وإن كان هناك من مدح الخليفة أيضاً من بعيد.

وكانت معرفة شوقي لهذه الأسر وثيقة فقد كان يعرف أفرادها معرفة شخصية، وكان مفتاح هذه المعرفة علاقته بالقصر العلوي في

القاهرة، فقد كان يرافق عباس حلمي إلى الآستانة كل صيف حيث تعرَّف على السلطان عبد الحميد، وكان ينزل ضيفاً عليه. وهكذا أيضاً تعرف على أشراف مكة في الآستانة، وفي القاهرة عندما كانوا يزورون الخديوي. وكان لكل واحد من هذه الأسر هويتها وتاريخها، فآل عثمان كانوا الخلفاء والسلاطين، والبيت العلوي كان مستقلاً فعلاً في مصر ولكنه نظرياً كان تحت رعاية آل عثمان وتحت سلطانه، وكان لذلك البيت مطامع ظهرت زمن محمد علي وحاول تحقيقها عسكرياً إبراهيم، والأشراف الهاشميون كان لهم طموح في الاستقلال بالولايات العربية وهم فوق ذلك عرب من آل البيت ومن قريش. والخلافة يجب أن تكون فيهم.

ومع كل هذا فقد كانت الأسر الثلاث موصولة المصير، فالأسرة العلوية والشريفية كانتا تدوران في فلك الأسرة الأولى من هذه الأسر الثلاث، آل عثمان السلاطين والخلفاء، وكان يديرها في ذلك الفلك مصلحة مشتركة وهي الدفاع ضد الامبريالية الغربية.

وكان شوقي بطبيعة الحال أقرب إلى الأسرة العلوية منه إلى الأسرتين الأخيرتين، وكان أقرب إلى آل عثمان منه إلى الأسرة الهاشمية لأسباب معروفة أهمها علاقة تركيا الوثيقة بمصر زمن عباس حلمي، ثم إسلامية شوقي وتركيته، التي دعته إلى مناصرة الخليفة العثماني، ومن هنا صار شوقي شاعر الدولتين، العليّة والعلّوية، وقد أفصح عن ذلك بلباقة متناهية عندما أهدى «الشوقيات الأولى» سنة ١٨٩٨ إلى العاهلين عبد الحميد وعباس حلمي، قال يخاطب الأول:

أحب (خليفة الرَّحمن) جهدي ... وحب الله في حب الإمام
وأجعل عصره عنوان شعري ... وحسن العقد يظهر في النظام

وقال يخاطب الثاني:

وإن الشعر ريحان الموالي ... وراحة كل ذي ذوق سليم
وما شرب الملوك ولا إستعادوا ... كهذي الكأس من هذا النديم

كل هذه الأسر مدحها شوقي وذكر التيارات الدينية والسياسية التي كانت تجري حولها والتي حاول التوفيق بينها. وكان يمده وهو ينظم فهم سياسي عالٍ لهذه الأسر وعلاقتها بعضها ببعض في ظل الجامعة الإسلامية، الأمر الذي يرفع مستوى هذا الشعر القصائدي في هذه الأسر عن المستوى العادي للمدح، ويكسبه شعريّة عالية تجعله من خير ما نظم، وممثلاً لخصوصية تتميز به شاعرية شوقي وهي تحركها في إطار الوحدات الفكرية الكبرى ـ وهي في هذا السياق الخلافة.

**الأسرة العلوية**

كانت مدائح شوقي في الأسرة العلوية تعكس صدق عاطفته وولائه[1]، لذلك البيت الذي كانت له عليه أياد بيضاء، وكانت أيضاً ترتفع عن مستوى المدح للأفراد إلى مستوى المقالة السياسية التي تؤيد المؤسسة القائمة في مصر ضد الدولة المحتلة، وَتَجْمَعُ إلى ذلك تأييد المؤسسة القائمة في الآستانة ضد نوايا الدول الأوروبية وتحركاتها. ومن هنا كانت مدائح شوقي في عباس حلمي تتطور إلى مديح للعاهلين وصار شعر شوقي في الأسرة العلوية شعراً سياسياً عالياً له أهمية في تاريخ الخلافة والشعر الذي قيل فيها.

---

(١) وجدير بالذكر أنه قال في قصيدة له في «الشوقيات» ١٨٩٨، ص ٢٠٥:

أنا لم أُجْزَ عن المد ... ح من الأملاك فروة

الأمر الذي يدعو إلى القول إن شوقي لم يكن يُجزى على ما كان ينظمه من الشعر بل كان راتبه يجري عليه من وظيفته في السكرتيرية كمستشار سياسي.

ولمدائح شوقي في الأسرة العلوية أهمية خاصة في تاريخ مصر وحضاراتها: فهو شاعر الأسرة العلوية غير مدافع. لقد ظهر شعراء في عصر هذا الخديوي أو ذاك، ولكن أكثرهم كانوا نكرات[٢]، أو لم يتعمقوا ولم يكثروا في مديح الأسرة، ولم تكن لهم رؤية حضارية أو تاريخية لمكان الأسرة في تاريخ مصر، أما شعر شوقي في الأسرة العلوية فيتميز بأمور أهمها إثنان: أولاً: الشمول، فقد نظم في أعضاء الأسرة من محمد علي إلى أحمد فؤاد[٣]، ولم يفعل هذا أحد غيره من الشعراء. ثانياً: لم يكتف شوقي بمدحهم وذكر صفاتهم كأفراد، وتلك الصفات التي كان ذكرها سنة عند شعراء المديح، بل تخطى هذا إلى تأكيد ما لهم من منجزات حضارية.

ـ أ ـ

مدائح شوقي في معاصريه محمد توفيق وعباس حلمي كثيرة ومنشورة في الشوقيات الأولى التي ظهرت سنة ١٨٩٨ وفي الشوقيات المجهولة[٤] وله قصيدة معروفة في السلطان حسين كامل مطلعها:

الملك فيكم آل إسماعيلا     لا زال بَيْتُكُمُ يظل النيلاَ

وذكر الملك فؤاد في قصائد مختلفة عرضاً[٥]، ولكنه خصه

---

(٢) من شعراء عصر محمد علي: إسماعيل الخشاب والشيخ حسن العطار، والسيد علي درويش، والشيخ محمد شهاب الدين. ومن شعراء عصر إسماعيل: علي أبو النصر، وعبد الله فكري، وعلي الليثي، وعثمان جلال، والوحيد بينهم الذي كان في شعره شيء من طبع كان محمود صفوت الساعاتي ولكنه هجر الأسرة العلوية إلى آل عون بالحجاز وانقطع إلى مدحهم. أما البارودي فله قصائد في إسماعيل وتوفيق ولكنه لم يكثر.

(٣) عدا عباس الأول، أما سعيد فقد ذكره في الهمزية التاريخية.

(٤) أنظرها في ١/١٤٣، ٢٠٠، و٢/١٠، ٢٦، ٣٦.

(٥) كما في قصيدة مهرجان تكريمه سنة ١٩٢٧.

بقصيدتين: الأولى قيلت في حفلة افتتاح نادي الموسيقى الشرقي سنة ١٩٢٩ والثانية بمناسبة زيارته للجيزة سنة ١٩٣٠. والقصيدتان في الشوقيات[٦]. وفضلاً عن هذه القصائد في العوامل الأربعة، نَظَمَ شوقي في أمراء الأسرة[٧] أيضاً. وخير ما نظم كان في أم المحسنين، والدة عباس حلمي وزوجة محمد توفيق، نظم فيها قصيدتين: الأولى قصيدة استقبال لمقدمها إلى مصر سنة ١٩٢٣، والثانية كانت مرثاة لها سنة ١٩٣١، والقصيدتان من أجمل ما نظم في الأسرة[٨].

وأقوى دلالة على ظهوره كشاعر الأسرة العلوية هو احتفاؤه برجليها الكبيرين محمد علي وإسماعيل. وقد ولد بعد موت الأول، وكان صغيراً عندما غادر الثاني مصر منفياً سنة ١٨٧٨، ولم يكن شوقي ملزماً أن ينظم في أحدهما أو كليهما ولكنه فعل وكان في ذلك إفصاح كبير عن تصوره لنفسه أنه شاعر الأسرة وليس شاعر أفراد منها كانوا أولياء نعمته.

١) وقصيدته في محمد علي داليَّة[٩] مطلعها:

علم أنت في المشارق مفرد    لك في العالمين ذكر مخلد
حبذا دولة وملك كبير    أنت باني ركنيهما يا محمد

ولم يمدح أحد محمد علي مدح شوقي له في هذه القصيدة[١٠]، وهو

(٦) «الشوقيات» ٤/ ٤٩ ـ ٥١/ ٧١ ـ ٧٣.

(٧) نظم في نجلي توفيق: «الشوقيات» (١٨٩٨)، ص ١٢٤، وفي الأمير محمد عبد المنعم «الشوقيات» ٤/ ٣٢ ـ ٣٧، وفي الأميرة فتحية، المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٨) الأولى في ديوان شوقي، تحقيق الدكتور الحوفي ٢/ ٥٥١ ـ ٥٥٧، والثانية في «الشوقيات» ٣/ ١٦٣ ـ ١٦٥.

(٩) لا تظهر هذه القصيدة في طبعات الشوقيات المتداولة، لكن راجعها في مجلة «الكتاب» سنة ١٩٤٩، مجلد ٨/ ص ٦٠١ ـ ٦٠٣.

(١٠) أنظر لائحة شعراء مصر زمن محمد علي في حاشية رقم (٢) سابقاً. وأكثر شعرهم كلام =

يذكر فيها عمله الإصلاحي الكبير وأثره في النهضة العربية. ثم ذكره عرضاً في قصائد كثيرة أخرى وصورته فيها أنه المحرك الأول لسلسلة الأحداث التي صنعت تاريخ مصر الحديث[11]. كقوله في قصيدته يرحب بأم المحسنين:

منهض الشرق عليٌّ لم يزل      من بنيه سيد في عابدين

ومن المعروف أنه كان قبيل موته يؤلف مسرحية عنه.

٢) وعلى إعجاب شوقي الشديد بمحمد علي كشيخ الأسرة العلوية، إلا أن بطله الأثير كان ولا شك إسماعيل الذي ولد ببابه والذي رعى جدته نمزار، وقد أعرب عن ولائه له ولأهل بيته بقوله:

أأخون إسماعيل في أبنائه      وأنا ولدت بباب إسماعيلا

ولشوقي في إسماعيل مرثاة شهيرة[12] نظمها سنة ١٨٩٥ مطلعها:

حلم مده الكرى لك مدا      وسدى ترتجي لحلمك رد

وهي قصيدة طويلة تبلغ تسعة وتسعين بيتاً، يذكر فيها مآثر

---

= موزون مقفى، وفي العدد الخاص من مجلة «الكتاب» بمحمد علي، ١٩٤٩، ص ٥٧٩ ـ ٦٠٠، مجموعة من المدائح التي قيلت فيه.

(١١) ولعل إعجابه به كان مستمداً من إعجاب الطهطاوي به، وكان شوقي يحترم رأي الطهطاوي الذي عاصر محمد علي: أنظر فصله عن مناقب محمد علي في «مناهج الألباب المصرية» ص ٢٠٧ حيث ذكر ماله وما عليه.

(١٢) «الشوقيات» ١٨٩٨، ص ١٤٠ ـ ١٤٦ وفضلاً عن قصائده في إسماعيل، كتب عنه فقرات مؤثرة في «أسواق الذهب» ص ٣١ ـ ١٠٨/٣٢ ـ ١٠٩. وراجع مقال أحمد بدوي «إسماعيل في شعر شوقي» في «الرسالة» ديسمبر ١٩٤٨، ص ١٤٥٤ ـ ١٤٥٨. وجدير بالذكر أن شوقي أهدى ديوانه «الشوقيات» الذي نشره سنة ١٩٢٧ إلى إسماعيل وكان الإهداء «إلى سرِّ إسماعيل، خالق نهضة الفكر في مصر والشرق».

وإنجازاته الكثيرة، لاسيما حفر قناة السويس، ومع ذلك فشوقي غير غافل عن أخطائه وأخطاء بقية الأسرة العلوية ولكنه في معرض رثاء فهو يقول:

غفرت مصر ما مضى لعلي ... وبنيه وللحفيد المفدى

وعلى الرغم من نظمه هذه المطولة في إسماعيل وعصره، كان شوقي يحب الرجوع إلى ذكر إسماعيل ما أمكنه الرجوع ويشير إليه في قصائد قيلت في غيره: فهو يذكر في قصيدته التي نظمها في دار الأوبرا[13]، بناء إسماعيل ويقول:

صنع إسماعيل جلت يده ... كل بنيان على الباني دليل
شهد الناس بها «عائدة» ... وشجى الأجيال من (ڤردي) الهديل

ويذكره في تحيته للمؤتمر الجغرافي[14] الذي عقد سنة ١٩٢٥ في القاهرة في مقطع طويل في آخر القصيدة يعتز شوقي بشعره فيه ويحن إلى عصره ويقول:

قد خطَّ شعري على الشعري له جدثاً ... وخاط من لمحات الشمس أكفانا
ولو مشت بي الليالي تحت كوكبه ... غادرت أحمد نسياً وابن حمدانا

وكذلك ذكره أيضاً في مرثاة قصيرة[15] عندما زار نابلي، وشجاه منظر الدار التي كان ينزلها إسماعيل أثناء منفاه في إيطاليا ومطلعها:

أبكيك إسماعيل مصر وفي البكا ... بعد التذكر راحة المستعبر

---

(١٣) «الشوقيات» ٤/٥٢. ودار الأوبرا كان لها معنى خاص عند شوقي الشاعر المسرحي، حيث مثلت بعض مسرحياته وحيث بويع فيها أميراً للشعر سنة ١٩٢٧.

(١٤) «ديوان شوقي» تحقيق الحوفي، ٢/٥٦٥ ـ ٥٦٨.

(١٥) «الشوقيات» ٤/٤٤.

وكان شوقي من أنصار النبوغ والعبقرية، وقد نظم الكثير في هذا المفهوم وكان يعتبر إسماعيل أحد النوابغ[16] وسليل النابغين: جده الداهية، محمد علي، وأبيه إبراهيم جندي الأسرة الأول الذي ورث منه إسماعيل شجاعته وإقدامه.

- ب -

ورؤية شوقي للأسرة العلوية يمكن تشكيلها من تصوره لأفراد هذه الأسرة وإنجازاتهم، وقد نظم فيهم الكثير من شعره، لاسيما في محمد علي وإسماعيل.

وفضلاً عن هذه الصور التفصيلية لكثير من أفراد هذه الأسرة كان لشوقي رؤية جماعية شاملة للأسرة، تعكس تصوّر شوقي لدور الأسرة الحضاري في «رواية مصر التي لا تنتهي» وكان أول تصور شامل لها في الهمزية التاريخية[17]، حيث تناول شوقي الحضارات المصرية والسلالات من عهد الفراعنة ويختمها بالأسرة العلوية، من زمن محمد علي إلى عباس حلمي، ويعطيها مكانها في تاريخ الحضارات المصرية المتعاقبة. وقد واصل القول في هذا بعد نظمه للهمزية وينعكس هذا التصور للأسرة في قصائد مختلفة[18].

ولما كانت الأسرة العلوية قد زالت بثورة ١٩٥٢، تكون آخر

---

(١٦) أنظر على سبيل المثال «الشوقيات» ٤/١٦٨.

(١٧) أنظر «الشوقيات» ١٨٩٨، ص ٢٩ - ٣٠، ويبتدىء المقطع:

وأتى المنتمي لأمة عثما ... ن عليّ من يعرف الأحياءُ

(١٨) «الشوقيات المجهولة» ١/٢٦٣ - ٢٦٤ ويذكر الانجازات العسكرية «سلوا تاريخنا وسلوا عليّا» وأيضاً ص ٢٩٤ - ٢٩٥ حيث يذكر إسماعيل وحفلة افتتاح قناة السويس، وكذلك ٢/٢٨٤ حيث يبتدىء المقطع:

يا ابن الأولى لا ينتهي الا لهم ... أعباء مصر وغرس هذا الوادي

الأسر التي حكمت مصر ويكون شوقي هو الذي أَرخ لها كما أرّخ لكل الحضارات والسلالات التي تعاقبت على مصر منذ العهد الفرعوني وقد أعطاها مكـانها في تاريـخ السلالات المصـرية وديـوان الشعر العـربي المصري[١٩].

**آل عثمان**

ومع أن شوقي كان شاعر الخلافـة[١]، إلا أنه كـان أيضاً شـاعر الخليفة في الآستانة كما كان شاعر العزيز في القاهرة، وقد مـدح اثنين من الخلفاء: عبد الحميد ومحمد رشاد، وأهم مدائحه في عبد الحميد.

ـ أ ـ

كانت علاقة شوقي بعبد الحميد وثيقة، وهذا ما يميِّز قصائده فيه عن قصائد غيره ممن نظمـوا في السلطان من بعيد ولم يعـرفوه، الأمـر الـذي أكسب شعره نبـرة صدق وإخـلاص، فهو قـد عرفـه شخصياً بوساطة عباس حلمي ـ الذي كان يستصحب شوقي كل صيف يقضيه في الآستانة ـ وقد نزل شوقي ضيفاً على عبد الحميد، وكانت معـرفته بالتركية تسهل هذا التعارف. وكانت زياراته المتكررة لـلآستانـة تعين شوقي في نظم شعره، فقد كان يراه ويرى قصوره، وجيشـه وبلاطـه ومنشآته في الآستـانة، ولا يسمـع عنها فقط كـما كان يفعـل غيره من الشعراء في الولايات العربية.

---

(١٩) ونحن في تقويمنا للأسرة العلوية نتبع من نعرف له الموضوعية: الأستاذ عبد الرحمن الرافعي، كما قلنا سابقاً.

(١) والخليفة والخلافة متصلان، فهو يقول مخـاطباً عبـد الحميد في البـائية «الشـوقيات»، ١/٥٩ «أناول من شعر الخلافة ربها» وصدر هذا البيت له دلالته فهو يوحي أن شوقي كان يشعر أنه شاعر المؤسسة الإسلامية الكبرى ـ الخلافة ـ وليس الخليفة فحسب.

وقد ألهبت هذه الزيارات خيال شوقي وطموحه لكي يكون ليس شاعر الخديوي فحسب ولكن شاعر الخليفة أيضاً، وقد أشار إلى ذلك في آخر بائيته المشهورة «صدى الحرب» يخاطب عبد الحميد:

وإني لطير النيل لاطير غيره ... وما النيل إلا من رياضك يحسب
ولم أعدم الظل الخصيب وإنما ... أميل إلى الظل الذي هو أخصب

ثم لما نشر «الشوقيات» سنة ١٨٩٨ أهدى الديوان إلى عبد الحميد كما أهداه أيضاً إلى عباس حلمي رمزاً للحلف بين الدولتين. وكان يشجع شوقي على هذا سياسة عبد الحميد العربية والإسلامية وتقربه من العرب بعد تراجع الراية العثمانية في أوروبا. وكان في الآستانة كثير من العرب ذوي النفوذ وأهمهم وأقربهم إلى عبد الحميد أبو الهدى الصيادي وكان شاعراً.

كل هذا زاد في طموح شوقي أن يكون شاعر الخليفة العربي[٢] وصوته الجهير في الولايات العربية. وهو أمر كان يروق لشوقي الذي كان في مديحه للسلطان يخدم بلده الصغير مصر، كما كان يخدم بلده الكبير، دار الإسلام، ويُلمح هذا في أكثر قصائده فهي تربط مصير الدولتين ـ العلية والعلوية ـ في صراعهما مع الغرب.

والذي يزكّي شعر شوقي في الخليفة أنه لم يقل الشعر راغباً ولا راهباً، وكل ما وصله عبد الحميد به هو استضافته له وهو في الآستانة.

---

(٢) وكان لعبد الحميد اهتمام باللغة العربية فشوقي يخاطبه، في «الشوقيات»، ١/٢٤٤ «كرافع الضاد»:

رافع الضاد للسها هل قبول ... فيباهي النجوم هذا النظام
قامت الضاد في فمي لك حبا ... فهي فيه تحية وابتسام

ويفهم من قول حسين شوقي عن إبداء عبد الحميد اهتماماً بقصيدته في «جسر غلطة» وقراءته لها: أنه كان يعرف العربية، أنظر «أبي شوقي»، ص ٢٤.

وشوقي لم يكن في حاجة إلى هذه الاستضافة، فقد كان موسراً وقد اشترى لنفسه بيتاً في الآستانة(٣)، وقد ذكر شوقي زهده في صلات الخليفة، في بيتين جميلين:

زهدت الذي في راحتيك وشاقني جوائز عند الله مبتغيات
ومن كان مثلي أحمد العصر لم تجز عليه ولو من مثلك الصدقات

وكان يحبّب الخليفة إلى شوقي أنه كان يرى فيه كهف المسلمين الذي يأوون إليه. وأنه خليفة رسول الله بعد العباسيين، والذي كان يلبس بردته المودعة في طوب قابو سراي في المناسبات الرسمية. وكان شوقي ـ شاعر الرسول ـ يرى في الخلافة صلة تصل بين الرسول وخلائفه الذين كان يمدحهم: فهو يقول(٤):

إذا الخلائف من بيت الهدى حمدت أعلى الخواقين من عثمان ماضيها
خلافة الله في أحضان دولتهم شاب الزمان وما شابت نواصيها

وفي مناسبة أخرى يقول، وفي القول إشارة صريحة إلى أن منزلته من عبد الحميد مثل منزلة حسان من الرسول:

وما زلت حسان المقام ولم تزل تليني وتسري منك لي النفحات

وقصائد شوقي في عبد الحميد تنقسم إلى قسمين: فالقصائد الأولى منظومة في الوقائع الحربية ويأتي فيها ذكر الخليفة عرضاً، أما الثانية فهي موجهة إلى الخليفة العثماني الذي يخصه شوقي بالذكروهي مقصورة عليه.

فمن النوع الأول القصيدتان اللتان قيلتا في الحرب اليونانية ـ

---

(٣) أنظر «أبي شوقي» ص ١٨ ـ ٢٢.
(٤) «الشوقيات» ١/ ٢٨٧.

التركية: الأولى الموسومة «صدى الحرب» والثانية «تحية الترك»[٥]، ومطلع الأولى وهي الملحمية الرائعة:

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب ... ويُنْصَرُ دين الله أيان تضرب

والثانية مطلعها:

بحمد الله رب العالمينا ... وحمدك يا أمير المؤمنينا

وذكر عبد الحميد مؤكد في الأولى كثيراً لاسيما في المقاطع الأولى والأخيرة، وهذا الذكر لا ينقص من أهمية الملحمة، فعبد الحميد كان القائد العام ـ كان أمير المؤمنين وأمرته تكسب القصيدة بعداً جديداً من الوحدة المنتزعة من الحرب وحوادثها:

والنوع الثاني تمثله خمس قصائد وهي في الديوان معنونة كما يلي: «ضيف أمير المؤمنين»، «ضجيج الحجاج» «نجاة»، «الدستور»، «الانقلاب العثماني».

ففي الأولى[٦] يُحيِّي شوقي عبد الحميد «فرع عثمان» و «الإمام» وخلافته على دولة قوية دامت قروناً طويلة، ويختتمها بتذكيره بمصر وبمحنتها وبالمصلحة المشتركة بين الدولتين.

أما الثانية[٧] فيرفعها إلى السلطان مستصرخاً إياه ضد عون شريف مكة الذي قيل إنه آذى الحجاج ويخاطب شوقي الخليفة، خادم الحرمين، و «رب الجزيرة» ويطلب منه تأديب العصاة، ومطلعها:

ضج الحجاز وضج البيت والحرم ... واستصرخت ربها في مكة الأمم

---

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٨٠/٤٢.

(٦) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.

(٧) المصدر نفسه، ص ٢١١ ـ ٢١٤.

وفي الثالثة يهنئه بنجاته ويذكر «برد النبي»:

ومن يك في برد النبي وثوبه تجزه إلى أعدائه الرميات

ويعتز فيها بالخليفة ورهطه ـ آل عثمان ـ وحمايتهم للإسلام فيقول:

لقد ذهبت راياتهم غير راية لها النصر وسم والفتوح شيات
تظل على الأيام غراء حرة محجلة في ظلها الغزوات
حنيفية قد عزها وأعزها ثلاثون ملكاً فاتحون غزاة

وقال الرابعة[9] بمناسبة إعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨، ومطلعها:

بشرى البرية قاصيها ودانيها حاط الخلافة بالدستور حاميها

وهي قصيدة سياسية ذات بال مكّنت شوقي من الإفصاح عن فكره السياسي الناضج، في إصلاح الخلافة، وجعلها دستورية، واستملاء الماضي الإسلامي الذي عرف الشورى لتبرير الدستور، ولا يكتفي شوقي بمدح عبد الحميد، بل يذكر بطلي الدستور من القواد وشعب عثمان فيقول:

نلت الذي لم ينله بالقنا أحد فاهتف (لأنورها) واحمد (نيازيها)
ما بين آمالك اللائي ظفرت بها وبين مصر معان أنت تدريها

والقصيدة الخامسة[10] التي يذكر فيها عبد الحميد هي أشهر قصائده فيه قالها شوقي سنة ١٩٠٩ عندما نقض عبد الحميد الدستور

(٨) المصدر نفسه، ص ٩٢ ـ ٩٧.
(٩) المصدر نفسه، ص ٢٨٦ ـ ٢٩٠.
(١٠) المصدر نفسه، ص ١١٩ ـ ١٢٤.

وصار الانقلاب الذي أطاح به، ومطلعها:

سل (يلدزا) ذات القصور     هل جاءها نبأ البدور؟

والقصيدة معروفة وذكرها الناقدون كثيراً[11] ويهمنا منها في هذا الموطن ولاء شوقي الذي لم يتغير إلا بمقتضى الحال. لم يفعل شوقي فعل البحتري الذي كان ينقلب على من كان قد مدحهم بعد سقوطهم. لقد فهم شوقي قصور عبد الحميد وخطأه في إلغاء الدستور، ولكنه كان يعرف صفاته[12] الحميدة أيضاً، فهو يخاطبه بعطف ووقار «يليق بشيخ الملوك»:

وتراه عند مصابه     أولى بباك أو عذير
أعظم بهم من آسريـ     ـن وبالخليفة من أسير
قالوا اعتزل ـ قلت اعتزلـ     ـت ـ الحكم لله القدير

ولما كان شوقي شاعر المؤسسة القائمة وليس شاعر القائم عليها فقط، فهو لا ينسى الجيش الذي قام بالانقلاب فيحييه:

يا أيها الجيش الذي     لا بالدعي ولا الفخور
كالليث يسرف في الفِعا     ل وليس يسرف في الزئير

يختتم القصيدة بتحية مصر للخليفة الجديد، محمد رشاد:

المؤمنون (بمصر) يُهـ     ـدون السلام إلى الأمير
ويبايعونك يا (محمـ     ـد) في الضمائر والصدور

(١١) أنظر مقال د. محمد رجب البيومي «بين شوقي وولي الدين يكن: سقوط عبد الحميد» في «الرسالة»، ديسمبر ١٩٥١، ص ١٣٩٤ ـ ١٣٩٩. والمؤلف يأخذ موقف الذين ناهضوا عبد الحميد أمثال ولي الدين يكن، والزهاوي، والرصافي، وكان شوقي في معسكر أنصاره، أمثال محرم، والكاشف، والرافعي، وحافظ.

(١٢) «أبي شوقي»، ص ٢٤ ـ ٢٦.

قد أملُوا لهلالهم حظ الأهلة في المسير
فابلغ به أوج الكما ل بقوة الله النصير

- ب -

كانت قصيدة شوقي في الدستور العثماني الصلة بين قصائده في عبد الحميد وبين قصائده في محمد رشاد، وكانت فاتحة للفئة الثانية من القصائد. ولشوقي قصيدتان في الأخير إحداهما قيلت فيه بالذات وعنوانها «عيد الدهر وليلة القدر» والثانية عنوانها: «الأسطول العثماني»:

والأولى[13] قصيدة مناسبتها الظاهرية ليلة القدر[14]، ولكن شوقي يستغل هذه المناسبة ليتوسع في المضامين الأساسية في حياة الدولة العلية وفي دار الإسلام ومطلع القصيدة:

الملك بين يديك في إقباله عوذتُ مُلكك بالنبي وآله

لقد أصبحت الخلافة خلافة دستورية والقائم عليها مقيم على عهد الدستور، فيحييه شوقي على هذا الأساس، ويحيي بيته، آل عثمان:

يا ابن الخواقين الثلاثين الألى قد جمّلوا الإسلام فوق جماله
في عدل (فاتحهم) و (قانونيهم) ما يحتذي الخلفاء حذو مثاله
أما الخلافة فهي حائط بيتكم حتى يبين الحشر عن أهواله
أُخِذَتْ بحد المشرفي وحازها لكم القنا بقصاره وطواله

---

(١٣) «الشوقيات» ١ / ١٦٩ - ١٧٣.

(١٤) وكان شوقي أيضاً شاعر الأعياد الإسلامية، فقد نظم في المولد النبوي القصائد المعروفة وفي ليلة القدر، وفي رأس السنة الهجرية، وشارح الديوان يقول إنها قيلت في احتفال بالمولد النبوي الشريف.

ثم ينتقل إلى الحدث التاريخي الكبير: الانقلاب العثماني سنة ١٩٠٩، ويحيي مرة أخرى الجيش الذي قام به وأسقط عبد الحميد وأصعد الممدوح، محمد رشاد:

رضي المهيمن والمسيح وأحمد عن جيشك الفادي وعن أبطاله
القارئين على علي علمها وعلى الغزاة المتقين رجاله
الملك زلزل في (فروق) ساعة كانوا له الأوتاد في زلزاله
لولا انتظام قلوبهم كصفوفهم لنثرت، دمعي اليوم في أطلاله

ثم ينتقل من الدستور وجيشه إلى مدينة الخلافة وعاصمتها ـ إلى الآستانة. وغرام شوقي بها معروف وقصيدته معها حكاية شاعر ومدينة بل عاشق ومدينة، ويختم قصيدته بمقطع عنها وما يلي أبيات منها:

إيه (فروق) الحسن نجوى هائم يسمو إليك بجده وبخاله
في كل عام أنت نزهة روحه ونعيم مهجته وراحة باله
يغشاك قد حنّت إليك مطيه ويؤوب والأشواق ملء رحاله
دار السعادة أنت ذلك بابها شلت يد مدت إلى إقفاله

والثانية[١٥] قيلت في الأسطول العثماني وكانت المناسبة شراء بارجتين «غوبن» و «برسلاو» من ألمانيا سنة ١٩١٤، ومطلع القصيدة:

هز اللواء بعزك الإسلام وعنت لقائم سيفك الأيام

والمقطع الأول والثاني من القصيدة موجهان إلى محمد رشاد الذي يعتز شوقي به وبقومه آل عثمان، فيخاطبه في المقطع الثاني:

---

(١٥) وترد هذه الإشارات الخفية والضمنية إلى آخر الخلفاء في القصائد التالية من «الشوقيات» ١/١٦٨، وفي «ديوان شوقي» تحقيق د. الحوفي ٢/٥٥٤. حيث يُخلِط القول للخليفة وينتصر لمصطفى كمال. وهناك أيضاً إشارة إلى محمد السادس الذي هرب من الآستانة إلى مالطة، سنة ١٩٢٢ على بارجة بريطانية في مرثاته للورد كارنارفون (الشوقيات ١/٢٧١).

يا ابن الذين إذا الحروب تتابَعَت صلوا على حد السيوف وصاموا
المظهرين لنور بدر بعدما خيف المحاق عليه والإظلام
عشرون خاقانا نموك وعشرة غر الفتوح خلائف أعلام

ويأتي بعدها مقطع جميل عن القوة البحرية وأمراء البحر العثمانيين السابقين، ومنهم خير الدين بربروس فيخاطبه ثم يحيي البارجتين:

يا بربروس على ثراك تحجية وعلى سميك في البحار سلام
ما السفن في عدد الحصى بنوافع حتى يهز لواءها مقدام
لما لمحتكما سكبت مدامعي فرحاً وطال تشوف وقيام
وسألت هل من (لؤلؤ) أو طارق[١٦] في البحر تخفق تحته الأعلام

وهكذا كانت المدائح في الخليفة تتوسع ثم ترتفع عن مستوى المدح الشخصي، لفرد إلى مستوى عال من الحكمة السياسية والرؤية التاريخية.

- ج -

توفي محمد الخامس، محمد رشاد، في يوليو ١٩١٨، وشوقي منفي في إسبانيا، وخلفه وحيد الدين، محمد السادس حتى نوفمبر ١٩٢٢، عندما ألغيت السلطنة في تركيا. وهرب محمد السادس على ظهر سفينة حربية بريطانية إلى مالطة. ثم عُيِّنَ إبن أخته عبد المجيد الثاني خليفة حتى مارس عام ١٩٢٤ عندما ألغيت الخلافة أيضاً.

وافقت هذه الحوادث السنوات الأولى بعد رجوع شوقي من منفاه وكان شوقي من أشد المعجبين بعبقرية مصطفى كمال الحربية،

(١٦) لؤلؤ هو أمير البحر المصري في عهد الصليبيين، وطارق هو فاتح الأندلس كما هو معروف.

وإعزازه للأتراك بانتصاراته على اليونان، وكانت تصله في القاهرة أنباء الخلاف بين الكماليين والخليفتين، فكان من الطبيعي أن يتنكر شوقي لهذين اللذين رأى فيهما ممثلين ضعيفين للخلافة، فلم يحيِّهما في شعره، واكتفى بإشارات وإيماءات عابرة[17]. فيكون آخر خليفة نظم فيه شوقي هو محمد رشاد وآخر ما نظم هي قصيدته في الأسطول العثماني[18].

وسلسلة المدائح هذه في عبد الحميد ومحمد رشاد لها ـ كشعره في الخلافة ـ أهمية خاصة، في تاريخ الشعر العربي وتطوره، فمن المعروف أن شعراء العرب نظموا في الخلفاء ابتداء من الراشدين إلى أواخر العباسيين عندما انقطع حبل الخلافة العباسية بسقوط بغداد وانتقل أحمد بن المستنصر إلى القاهرة حيث رَعَاهُ السلطان بيبرس. ولما فتح السلطان العثماني سليم مصر، حمل معه فيمن حمل وفيما حمل آخر هؤلاء العباسيين المتوكِّل الثالث. وصار لسلاطين العثمانيين ثم خلفائهم بعد ذلك شعراء ينظمون بالتركية وشعراء بالعربية، ولكن هؤلاء كانوا بعيدين عن السلطان والخليفة في الآستانة ينظمون فيه كلاماً موزوناً مقفى، وهكذا كانت الحال في عصور الانحطاط الشعري هذه حتى جاء شوقي وتهيأت هذه الظروف الخاصة التي بسطناها في مطلع هذا الفصل فجمعت شوقي بآل عثمان وأزارتْه عاصمتهم وقربته منهم. فكانت هذه السلسلة من المدائح الخليفية الرائعة التي أعادت الصلة بين الشاعر العربي، وبين الخليفة الإسلامي، في شكل المدائح الخليفية، والتي كانت قد انقطعت قروناً طويلة بعد سقوط بغداد سنة

---

(١٧) أَمَنْ سَرقَ الخليفة وهو حي ... يعف عن الملوك مكفنينا

(١٨) وكما ذكرنا في الفصل السابق استمر شوقي في العشرينيات ينظم في الخلافة كمؤسسة وليس في الخليفة.

١٢٥٨ على يد المغول. وكانت هذه الشوقيات العربية في الخليفة العثماني أنضج ما قيل في الخلفاء فهي مدائح مليئة بالفكر السياسي الحديث ومفاهيمه العصرية العالية، ومستواها الفني ليس ببعيد عن مستواها الفكري.

## الأسرة الهاشمية

وكانت الأسرة الثالثة التي ذكرها شوقي[١] في شعره بعد آل عثمان والبيت العلوي هي الأسرة الهاشمية ممثلة في الشريف حسين بن علي ونجليه الملك فيصل والملك عبدالله.

ولعل شوقي اتصل بهم في الآستانة فقد كان الأمير عبدالله ممثل مكة في مجلس المبعوثان، وكانوا هم يردون على مصر إبان حكم عباس حلمي، كما فعل الأمير عبدالله[٢]، وقد زار هو وشقيقه فيصل شوقي في كرمة ابن هانىء[٣]، كما أن الخديوي عباس حلمي اتصل بالحسين أثناء حجته سنة ١٩١٠ ونظم شوقي في ذلك تحية للحسين[٤].

وفضلاً عن هذا كان هناك تعاطف بين الأسرة العلوية والهاشمية زمن عباس حلمي، إذ يذكر التاريخ أن عباس حلمي كانت له أطماع بالاستقلال بالولايات العربية عن الدولة العثمانية استقلالاً يكون الملك فيه أو السلطة الزمنية للأسرة العلوية والسلطة الروحية للأسرة

---

(١) والأسرة الهاشمية من فرع آل عون الشرفاء، أمراء مكة منذ سنة ١٨٢٧. وقد سبق شوقي في مدحهم الشاعر المصري محمد صفوت الساعاتي الذي ترك مصر والتحق بهم وصار شاعرهم. انظر كتاب الدكتور إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث» (دار الأندلس، ١٩٨١)، ص ١٤٠ ـ ١٤٣.

(٢) الشوقيات المجهولة ٢ / ١١٨.

(٣) انظر «أبي شوقي» ص ٨٠.

(٤) انظر «الشوقيات المجهولة» ٢ / ١٣٠ ـ ١٣١.

الهاشمية في الحجاز[٥].

ومع هذا كله فقد دب الخلاف بين شوقي والأسرة الهاشمية فترة قصيرة عندما تأزمت مشكلة الخلافة في العشرينيات، وكان شوقي من أنصار الخلافة العثمانية والجامعة الإسلامية. ولذلك رأى في الثورة العربية[٦]، ومفاوضات الشريف حسين مع انجلترا خروجاً على الدولة العثمانية ورابطة الجامعة الإسلامية. ولكنه بعد خيبته في الأتراك الكماليين بدأ يتفهم الموقف الهاشمي العربي من الدولة العثمانية.

ذكر شوقي الشريف حسين بن علي ذكراً جميلاً في مدحه له سنة ١٩١١ عندما حج عباس حلمي[٧] وذكره أيضاً في قصيدة أخرى يشيع فيها صديقاً له كان في طريقه إلى أداء فريضة الحج فقال[٨]:

إن الحسـين ابن الحسـ ـين أمير مكة والإيالة
قمر الحجيج إذا بدا دار الحجيج عليه هاله
أنا يا ابن أحمد بعد مد حي في أبيك بخير حاله
أنا في حمى الهادي أبيـ ـك أحبّه وأجل آله

وذكره أيضاً بعد وفاته في عمان سنة ١٩٣١ في مرثاته الفخمة التي مطلعها[٩]:

لك في الأرض والسماء مآتم قام فيها أبو الملائك هاشم

---

(٥) إنظر كتاب البرت حوراني «الفكر العربي في عصر النهضة». (دار النهار، بيروت، ١٩٦٨)، ص ٣٢٢ ـ ٣٢٣.

(٦) عندما اندلعت الثورة العربية سنة ١٩١٦ كان شوقي بعيداً منفياً في إسبانيا.

(٧) «الشوقيات المجهولة» ٢/١٣٠ ـ ١٣١.

(٨) «الشوقيات» ٢/٨٤.

(٩) المصدر نفسه، ٣/١٥٠ ـ ١٥٣.

وفيها يذكر علاقته بالحلفاء في الحرب العالمية الأولى:

قم تحدَّثْ (أبا علي) إلينا ... كيف غامرت في جوار الأراقم
كلنا وارد السراب وكل ... حمل في وليمة الذئب طاعم
قد رجونا من المغانم حظاً ... ووردنا الوغى فكنا الغنائم

وذكر ابنه الأمير عبدالله في قصيدة سنة ١٩١٠ عندما زار الإسكندرية ومطلعها[١٠]:

يا قصر رأس التين قم في غد ... رحب بعبد الله زين الشباب

ويذكر فيها أهمية الوحدة الإسلامية ورحلة الأمير المقبلة إلى الآستانة[١١].

وذكر الأمير فيصل في رائعته القصيرة[١٢] التي زاد من روعتها تلحين وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب له ومطلعها:

يا شراعاً وراء دجلة يجري ... في دموعي تجنبتك العوادي

وهي أجمل قطعة فاز بها العراق من شعر شوقي الذي كانت الشام وليس العراق أثيرة عنده ولعل ذلك يرجع إلى محبته للأمويين.

وعلى الرغم من أن مدائح شوقي في الأسرة الهاشمية كانت قليلة بالنسبة إلى مدائحه في الأسرة العلوية وآل عثمان، إلا أنها كانت مدائح متميزة. فعلى الرغم من أن الأسرة الهاشمية آنئذ لم تكن لها القوة العسكرية والسياسية التي كانت للأسرتين الأخريين، إلا أنها كانت

---

(١٠) «الشوقيات المجهولة» ٢/١١٨.

(١١) وكانت علاقة الملك عبدالله بشوقي حيمة. وقد عزّى ابنه علياً بعد وفاة شوقي. انظر نص الرسالة في «اثني عشر عاماً» ص ١٨٧.

(١٢) «الشوقيات» ٤/٨٨.

تتميز عن هاتين بأمر كان له نداء عميق في نفس شوقي، ألا وهو انتماؤها لآل البيت، لا سيما وأنها كانت سنيةً من سلالة الحسن، ومحبة شوقي لآل البيت معروفة. ومن خير ما يعكس هذا الإعجاب بالأسرة الهاشمية ومحبته لها هو قوله للشريف حسين ـ وكان حينئذ أمير مكة(١٣):

| | |
|---|---|
| إن تسل عن حسبي أو نسبي | فهما مدحي أباك المرسلا |
| قَسَماً بالقاع والثاوي به | وملاك غيبته كربلا |
| ما علمت المجد إلا مجدكم | قُصِرَ المجدُ عليكم والعلا |
| ورث الناس نعيماً باطلاً | وورثتم وحي ربي المنزلا |
| دام للحجِ وليّ منكم | يحرس (البيت) ويحمي السبلا |

وهكذا كانت رؤية شوقي للإسلام أوسع لوحة عرفها الشعر العربي: تبتدىء بالبعثة، وتواصل القول في الراشدين والخلفاء: أمويين وعباسيين، وفي الأندلس، وفي السلالات الإسلامية، الفاطميين والأيوبيين، وفي الأسر الإسلامية الثلاث لعهده: آل عثمان، والعلويين، والهاشميين. فهذه الرؤية لموكب التاريخ الإسلامي من البعثة لعهده، لم يتهيأ لأحد من شعراء العرب، قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً، وهي تجعل شوقي بحق شاعر ملحمة الإسلام الخالدة، وتجعل شعره في الخلافة فريداً ـ هذا الشعر الذي ابتدأ بحسان بن ثابت، وانتهى بالذي كُتِبَ له أن يعاصر الخلافةَ في شفقها وغسقها، بعد أن شهد دلوك شمسها، أحمد شوقي.

---

(١٣) «الشوقيات المجهولة» ٢/ ١٣٠ ـ ١٣١.

# شوقي ومصر الفرعونية (*)

تحتل مصر الفرعونية مكـانـاً مـرموقـاً من أعمال شـوقي الأدبية، النثرية منها والشعرية. فقد أفرد لها أربعاً من مطولاته النثرية ومسرحية من مسرحياته وبعض المقالات في «أسواق الذهب» وكثيراً من قصائده في «الشوقيات». كما أنها كانت موضع اهتمامه ليس في فترة واحدة من حياته الأدبية، بل كانت كذلك طوال تلك الحياة، وإن كان قد أبدى بها اهتمامـاً خـاصـاً في السنـوات القليلة التي انصـرمت من ١٨٩٧ إلى ١٩٠٢.

وعـلى الرغم من هـذا النصيب الموفـور الـذي حـظيت بـه مصر الفرعونية من اهتمام شوقي وشاعريته فإنها لم تحظ من اهتمام الباحثين في أدب شـوقي بنصيب يتناسب معـه نوعـاً ومقداراً. وهـو أمـر يثـير الاستغراب لا سيما أن هذا القطاع الفرعوني في أدب شوقي والشعري منه خصوصاً يزخـر بالشعـر الخالـد، وله مسـاس بكثير من القضـايا والأسئلة التي يثيرها النقد الحديث. والقيام ببعض هذا الواجب وسد هذه الثغرة هو موضوع هذا المقال، الذي يتنـاول نصفه الأول الآثـار

---

(*) ظَهَرَ فصل «شوقي ومصر الفرعونية» في مجلة فصول (يناير - مارس/ ١٩٨٣، ص ٣٢٢ - ٣٢٨) وكانت خلاصته قد أُلْقِيَتْ في مهرجان شوقي وحافظ الذي أُقيمَ في القاهرة سنة ١٩٨٢. وعندما أُلِّفَ هذا الكتاب في السنة الأكاديميّة ١٩٨٢ - ١٩٨٣ أُشِيرَ إلى مقال «شوقي ومصر الفرعونيَّة» في الحواشي، ولكن بعد دَفع الكتاب إلى الناشرِ وُجِدَ من المناسب إدراج الفصل في هذا الكتاب لِيسهُل على القارىء الرجوع إليه.

النثرية في هذا القطاع الفرعوني ونصفه الثاني الآثار الشعرية[1].

واهتمام شوقي الشديد بمصر الفرعونية يدعو إلى التفسير. فآثار الفراعنة كانت ماثلة قروناً طويلة لشعراء العرب، ومنهم معاصرو شوقي، ولكن هذه الآثار لم تظفر منهم إلا بمقطوعات قصيرة أو بقصيدتين أو ثلاثة كما يلمح من مطالعة ديوان البارودي وإسماعيل صبري وحافظ إبراهيم[2]. وللإجابة عن هذا السؤال أبعاد كثيرة يهمنا منها في هذه المقدمة بعد واحد.

من المسلم به أن رحلة شوقي في طلب العلم إلى فرنسا كانت من أهم المكونات لشاعريته، ولم يكن شوقي في حاجة إلى فرنسا لتدله على تاريخ مصر العربي والإسلامي، لكنه كان كذلك حيال التاريخ المصري الفرعوني الذي فتح أغلاقه المستشرقون ولا سيما الفرنسيون منهم. ابتدأت هذه الفتوح العلمية بحملة نابليون، وجاء في أعقابها اكتشاف حجر رشيد، وبعدها حل رموز الهيروغليفية على يد الفرنسي شامبوليون. فكانت باريز التي سكنها شوقي أثناء رحلته للعلم مركز المصريات المهم ـ وبها الآثار المصرية كالمسلة المشهورة في ميدان الكونكورد ـ واهتمام علمي وأدبي شديد بالحضارة الفرعونية، الأمر الذي لفت نظر شوقي إلى أهمية هذه الحضارة التي شعر ذلك الشاب

---

(١) لعل أول من أوْلى فرعونيات شوقي اهتماماً خاصاً هو محمد صبري: انظر مقاله «التاريخيات والوطنيات في شعر شوقي»، مهرجان أحمد شوقي ١٩٥٨، لا سيما الصفحات ٢٠٣ ـ ٢١٨ حيث يقتبس الكثير من أشعار شوقي الفرعونية، أنظر أيضاً الفصل الذي كتبه أحمد محمد الحوفي واصفاً مضامين القصائد الفرعونية في وطنية شوقي، الطبعة الثالثة (دون تاريخ) ١١٩ ـ ١٤٨ وفيه مختارات كثيرة من هذه القصائد. أما فرعونيات شوقي النثرية فقلما تذكر أو يعنى بها في الدراسات الشوقية. وآخر الدراسات التي ظهرت وبها ذكر لفرعونيات شوقي هي مقال قدم لمهرجان حافظ وشوقي الذي أقيم في القاهرة بقلم محمد زغلول سلام.

(٢) أشار الحوفي إلى هذه القصائد في مقاله المذكور سابقاً، ١٤٥ ـ ١٤٦، وأنا معه في تقويمه لها والموازنة بينها وبين روائع شوقي.

المصري الحاد الذكاء أنه أحق من الغرباء برعـايتها عنـد رجوعـه إلى بلده.

وكـما كان الفـرنسيون بـالغي الاهتمام بـالمصريـات في باريس، كذلك كـانوا في مصر عنـد رجوع شـوقي إليها؛ فكـان العالم الكبـير مارييت قيماً على دار الآثار، ثم تبعه ماسبيـرو الذي كتب الكثـير عن مصر القديمة ولا تـزال فهرستـه أساس فهـرسة المتحف الفـرعوني إلى الآن. كما أن ولي نعمة شوقي، عباس حلمي، أسهم في جمع الآثار المصرية وإقامتها في المتحف الحالي (كما يفهم من النقش اللاتيني) حوالي سنة ١٩٠٠.

إذن تعرض شوقي تعرضاً قوياً لمصر الفرعونية من هذه الأوساط التي كان يتحرك فيها، في باريس قبل رجوعه إلى مصر، وفي القاهـرة بعد رجوعه. فلم يكن عجيباً أن ينعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية في أدبه. وقد انعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية في حياته أيضاً فقد كان لشوقي غرام خاص بالأهرام، وكان يزورها كل جمعة مع أسرته ولم يكف عن هذه الزيارات إلا بعد انتقاله إلى داره الجديدة بالجيزة (بعد عودته من المنفى)، لأن الأهرام كانت ترى من البيت الجديد[٣].

**١ ـ الآثار النثرية**

تتألف آثار شوقي النثرية في مصر الفرعونية من الأعمال التالية:

أولاً: أربع مطولات نثرية هي: «عذراء الهند أو تمدن الفراعنـة» وقد صدرت سنة ١٨٩٧، و «لادياس» سنة ١٨٩٨، و«دل وتيمان أو آخر الفراعنة» سنة ١٨٩٩، و «شيطان بنتـاءور» من سنة ١٩٠١ إلى سنـة ١٩٠٢.

---

(٣) انظر ما قاله ولده حسين في أبي شوقي، ص ٩٨ وجدير بالذكر أن شوقي قبل انتقاله إلى الجيزة بعد المنفى كان يسكن المطرية حيث كان محاطاً بآثار مصر الفرعونية. فالمطرية كما هو معروف ليست إلا هليوبولس الحاضرة الفرعونية القديمة والتي لا تزال مسلتها قائمة إلى اليوم.

ثانياً: المقاطع المختلفة والمبعثرة في «أسواق الذهب».

وكما أفاض شوقي في الحديث عن مصر القديمة في هذه الأعمال النثرية، نراه يتفنن في الأجناس الأدبية التي أفرغ فيها أدبه النثري الفرعوني، والذي يمثله في هذه الآثار أولاً: فن الرواية، كما في «عذراء الهند» و«لادياس» و«دل وتيمان»، وثانياً: فن الحوار، كما في شيطان «بنتاءور»، وثالثاً: فن المقالة، كما في مقطوعاته في «أسواق الذهب». وتمثل المطولات الأربعة ـ التي نشرت في غضون خمس سنوات، والتي يمكن أن توسم بالرباعية الفرعونية ـ الدور الفرعوني في أدب شوقي النثري والموجة الفرعونية الأولى في أدبه. ولقد جاءت الثانية في العشرينيات من القرن الحاضر، ممثلة في سلسلة القصائد التي وجهها إلى توت عنخ آمون بعد اكتشاف قبره. وهذه الرباعية الفرعونية تثير أسئلة كثيرة:

**أولها**: ما الذي حدا أحمد شوقي ـ وهو الشاعر ـ أن يكتب هذه الرباعية النثرية؟

**ثانيها**: ما أهميتها ومكانتها في مسار الشاعر الفني؟

**ثالثها**: ما مغزاها؟

**رابعها**: ما مكانها وأثرها في الأدب المصري الحديث؟

**خامسها**: ما صلتها بشاعرية شوقي وتصوره لنفسه؟

١ ـ مفتاح السؤال الأول هو مقدرة شوقي النثرية التي صدر بها الجزء الأول من الشوقيات والتي نبه فيها القارىء إلى أن الشاعر في مقدوره أن يكون ناثراً، عكس الأديب الناثر الذي لا يستطيع الشعر، وكان هذا إيذاناً من شوقي إلى قراء شعره أنه سيقوم بتأليف سلسلة من

الآثار النثرية. وفي هذا كان شوقي متأثـراً بثقافته الفرنسية التي هيأت له الأمثلة لكبار الشعراء الذين تركوا وراءهم آثاراً نثرية خالدة. فكان شوقي في هذا مستلهماً هؤلاء الأدباء الفـرنسيين العـالميين والـذي أثاره شعوره بالقدرة وحب التفوق أن يجاريهم.

٢ ـ ومفتاح السؤال الثاني أيضاً في مقدمة «الشوقيـات». ويذكـر القارىء أن شوقي كان يحلم بالرجوع إلى مصر من باريس وهو يحمل لواء التجديد في الشعر العربي وفي أهم قطاعاته وهو المسرح. ولمَّا صدم بإعراض الخديوي توفيق عن مسرحه تعدل مساره الفني طوال حياته ولم يرجع إلى المسـرح إلا في السنوات الأخيـرة من حياتـه. في ظل هـذا الإطـار أو المسار المعـدل يمكن أن يفهم تأليف شـوقي لهذه الـرباعيـة الفرعونية: إذا كان القائم على السدة الخديوية مُعـرضاً عن المسـرحية كفن لا يليق بشاعر العزيز فليكتب هذا الشاعر الروايات كتعويض عن المسرحيات، وهي جنس أدبي أليق شاعر القصر. ولتكن موضوعاتها ليست مصر الحديثة، كما في «علي بك الكبير» التي قـد تثير حسـاسية الخديو العلوي، بـل مصر الفرعـونية المتنـائية في القـدم والبعيدة عن الأسرة العلوية.

٣ ـ ولكل واحدة من هذه الرباعية مغـزى، بل مغـاز غير أدبيـة تـومـىء إلى مصر التي عــاش فـيـهــا شــوقـي ـ مصر الاحـتــلال الإنجليـزي[٤]. وهي في هذا تكملة لشعـره السياسي الصـريح ضـد الاحتلال. وتكملة للحكايات الرمزية التي أجراها على ألسنة الحيوان في «الشوقيات» الأولى، وكل واحدة من هذه الرباعية لهـا إيماءات إلى المشهد المعاصر حوالي سنة ١٩٠٠.

(٤) لم يكن شوقي شاعر القصر فحسب، بل كان أيضاً كاتباً ومستشاراً سياسياً له.

«فعذراء الهند»، وبطلها رمسيس الذي يفتح شرقاً حتى يصل إلى الهند الصينية، توحي بعظمة مصر التي احتلتها بـريطانيـا، مصر التي وصلت فتوحاتهـا إلى الهند الصينيـة ـ إلى أبعد من الهنـد التي احتلتها بريطانيا وأبعد من سرنديب التي نفت إليهـا محمود سـامي البارودي. وهناك تفاصيل قد تكون إشارات خفية إلى الثورة العرابية[٥].

«ولادياس» قصة ضابط مصري، حماس (أمازيس) ثار على آخـر الفراعنة «أبرياس» وجعله الشعب ملكاً عليه. وكان قد فاز بحب ويد لادياس اليونانية، ابنة صاحب جزيرة ساموس، في صراع جرى بينـه وبين بهرام الفارسي[٦]. والرواية بها أصداء سياسية واضحة عن الثورة العرابية، والاحتلال. ويشبه أن يكون «حماس» رمزاً لأحد زعماء الثورة العرابية، ولعله البارودي الذي كان شوقي يُجِلّه عكس عرابي[٧]. هذا ولعل في الرواية أيضاً محاولة لتأييد ما قاله شوَقي في مقدمته للشوقيات عن جدته اليونانية تمزار، وكانت سبية من سبايا المورة عاد بها إبراهيم باشا وأعتقها وقد رثاها شوقي وقال فيها:

ومـا ملكـوك في ســوق ولكن    لـدى ظـل القنـا والمـرهفـات

وهذه لادياس اليونانيـة يؤتى بها إلى مصر ليس من سـوق الرقيق ولكن معززة مكرمة وقد فاز بها البطل المصري حماس بعد صـراع مع

(٥) تأثر شوقي في كتابتـه «عذراء الهنـد» برواية الكاتب الفـرنسي فردينـنـد دي لاتوا «رعمسيس الكبير». ولعله تأثر أيضاً في إعجابه برعمسيس بما كتبه فنلون الفرنسي في «مغامرات تلماك» وهناك يظهر رعمسيس باسم سيزوستريس.

(٦) ذكر رفاعة الطهطاوي عهد (أمازيس) في تاريخ مصر القديمة ذكراً حسناً ولا بد أن شوقي قرأ كتاب الطهطاوي وذكر ما قاله عنه في «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية» (القاهرة، ١٩١٢) ص ١٨٩ ـ ١٩٠.

(٧) كان البارودي ينتسب إلى الملك الأشـرف بارسبـاي. وقد رآه عـرابي جديراً بحكم مصر بدل الخديو توفيق.

بهرام الفارسي.

أما «دل وتيمان»[8] فهي تكملة وملحق لرواية «لادياس»، وتصور غزو الفرس لمصر زمن قمبيز وغرام «دل» ابنة الفرعون بقائد الحرس «تيمان»، وخيانة جادي بن منجاب صاحب الحدود، ودخول الفرس لمصر، ومصرع «دل وتيمان». والأصداء السياسية لتاريخ مصر في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر واضحة، وأهمها الثورة العرابية والاحتلال الإنجليزي. ومقدمة شوقي «لدل وتيمان» قيمة، وتؤيد ما قيل سابقاً في هذا المقال عن سبب اهتمام شوقي بمصر الفرعونية، ومنها هذه الجملة التي تشرح مذهبه في معالجة هذه المواضيع الفرعونية التي طرقها غيره من الفرنسيين والألمان، ولم يثبط ذلك من عزيمته فقال «وأولى الأقلام بأن يزور مقابر الوطن ويقف على خرائبه قلم عربي تمسكه يد مصري».

٤ـ ورابعة الرباعية الفرعونية ـ «شيطان بنتاءور»ـ تختلف عن سابقاتها الثلاثة في جنسها الأدبي. فهذه ليست رواية كهذه السابقات، ولكنها حوار أجراه شوقي مع شاعر مصر القديمة بنتاءور[9] عن مصر المحتلة، مترسماً فيه أسلوب شهرزاد في البوح

(٨) اعتمد شوقي في «دل وتيمان» على رواية الكاتب الألماني جورج أبرس. ومن الممكن أن شوقي تذكر ما قاله الطهطاوي عن بسماتيك آخر الفراعنة، في «مناهج الألباب» ص ١٨٨ وما قاله هيرودوتس المؤرخ اليوناني الذي يذكره شوقي في مقالة عن البحر الأبيض المتوسط في «أسواق الذهب».

(٩) ولعل شيطان بنتاؤر ـ لهذا السبب ـ كانت أقرب هذه الآثار النثرية إلى نفس شوقي وكان قد أولى بنتاءور اهتماماً في أولى رواياته «عذراء الهند»؛ إذ جعله أحد أشخاص الرواية الرئيسيين ـ مؤدباً لآشيم ولي عهد رعمسيس ورئيساً لحزب آشيم المنادي لحرب الكهان في مصر.

والكتمان. وهذا الحوار مفعم بالآراء الجريئة في نقد الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية في مصر بعده.

إذن هذه الرباعية الفرعونية أهميتها الرئيسية ليست في عالم الفن الشوقيّ. هذه الرباعية تؤلف قطاعاً مهماً في عالم شوقي الفكري، وأهم عناصره هو احتلال بريطانيا لبلده، وكيف كان هذا شغل شوقي الشاغل، فهي تذكار لوطنية شوقي. وهذه الرباعية الفرعونية تضاف إلى شعره القصائدي في تأييد ما قيل عن وطنية شوقي، ولعلها توحي، بل تفصح، عن خواطر له في الثورة العرابية لم يسمح شعره القصائدي بالبوح بها. وفي رد شوقي البليغ على محمد فريد إيضاح ودلالة على مكانة هذه الرباعية عند شوقي. فالغالب أنه لم يعتبرها أدباً بقدر ما اعتبرها إفصاحاً عن وطنيته وخدمته لمصر. قال يخاطبه بعد تعداد الرباعية الفرعونية «ولو اطلعت على هذه الآثار التي تقتنيها رباب الحجال ويفهمها الرجال والأطفال لعلمت كما علم كثير من العقلاء قبلك - أنني كما وصفني المرحوم مصطفى كامل ذلك الغدير الصافي في لفائف الغاب يسقي الأرض ولا يبصره الناظرون»(١٠).

هذه الرباعية قلما يذكرها مؤرخو الأدب الحديث، وعندما يفعلون يكون الذكر عابراً ولكن شوقي - في ظل هذا التنبيه إلى آثاره النثرية هذه - جدير أن تعرف مكانته في تطور النثر الحديث. وفضله في ريادة

---

= وقد أخطأ شوقي في ظنه أن بنتاءور كان شاعر رعمسيس الذي نظم قصيدة معركة قادش التي خاضها رعمسيس، وهو الظن الذي كان شائعاً عندما كتب شوقي «شيطان بنتاءور» ويجنح علماء المصريات اليوم إلى الظن أن بنتاءور كان اسم الخطّاط الذي نسخ نص القصيدة على البردية ويبدو أن هذا الخطأ أشاعه الكاتب الألماني أبرس: انظر سليم حسن، الأدب المصري القديم، القاهرة، ١٩٤٥، الجزء الثاني ص ١٤٩.

(١٠) انظر النص في طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي ،دار المعارف، ١٩٨١ ص١٨٦-١٨٧.

جنسين من الأجناس النثرية الحديثة أو المشاركة في تلك الريادة.

**أولاً**: الرواية التاريخية: كان السابق إليها ولا شك جرجي زيدان، ولكن شوقي لم يتأخر عنه كثيراً. ودوره في تطور الرواية التاريخية يتلخص في أنه هو الذي أعطى القطاع الفرعوني في التراث المصري حقه. فجرجي زيدان كان شامياً غريباً عن مصر، وكتب عن مصر القديمة رواية واحدة هي «أرمنوسة المصرية»، التي تدور حوادثها في آخر العهد البيزنطي، وهي تؤلف جزءاً ضئيلاً من إنتاجه الروائي الضخم. أما شوقي، المصري الصميم، فركز تركيزاً شديداً على القطاع الفرعوني، ويمكن أن يعتبر خير ممثل له في تاريخ الرواية المصرية.

**ثانياً**: أما ما دعي «الرواية الاجتماعية المقامية»(١١) «فشيطان بنتاءور» يمكن أن يعتبر من رواد الجنس الأدبي. فهذا العمل نقد صارخ وجريء للمجتمع المصري في كل أبعاده، وقالبه حوار ومقامة. وقد ظهر في حين كان محمد المويلحي ينشر «فترة من الزمان»(١٢) وقبل أن يظهر لحافظ إبراهيم «ليالي سطيح» بأربع سنوات.

إذن هذه الآثار الشوقية المغمورة لها مكانتها في تطور النثر الحديث. وإن كان شعر شوقي قتل نثره وأخمله عند القارىء العادي والفئة الكثيرة فيجب ألا يكون الأمر كذلك عند الباحث الشوقي والفئة القليلة.

---

(١١) انظر أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ١٩٧٨ ـ ص ١٨٢.

(١٢) ظهر كتاب «حديث عيسى بن هشام» سنة ١٩٠٧ وكان قد ظهر قبل ذلك مسلسلاً في «مصباح الشرق» بعنوان «فترة من الزمان» من أبريل ١٨٩٨ إلى أغسطس ١٩٠٣.

(٥) وعلى الرغم من أن توظيف القطاع الفرعوني في التراث المصري كانت رسالته اجتماعية وسياسية أحب شوقي أن يذيعها نثراً، فإنه لا يعقل أن يصرف الشاعر الكبير وقتاً ومجهوداً ولا ينتفع شعره به، وهو الشاعر قبل كل شيء. ودراسة هذه الآثار النثرية دراسة متأنية تؤدي إلى النتائج التالية التي لها علاقة بشعر شوقي وشاعريته:

**أولاً**: أثران[١٣] من هذه الآثار لهما مساس دقيق بشوقي وتصوره لنفسه كبنتاءور مصر الحديثة لا سيما «شيطان بنتاءور». وهذا العمل مليء بالمقاطع الشفافة الموحية بهذا التصور والانطباق الذاتي مع شاعر مصر القديمة الذي دعاه «آدم الشعراء»[١٤] وبتصوره لوظيفة الشعر في المجتمع.

**ثانياً**: نثر هذه الآثار الفرعونية جيد وبليغ على ما فيه أحياناً من المألوف والمطروق. ولما كانت اللغة وسط الشاعر الفني كانت هذه الممارسة للوسط ـ ولو كانت في قطاع النثر ـ زيادة لسلطان شوقي على الفصحى وتوظيفها كأداة تفكيره، الأمر الذي ـ ولا بد ـ كان له أثره في مقدرته العجيبة على إدارته اللغة العربية في نظمه.

**ثالثاً**: وهذه الآثار مهمة لدراسة شعره القصائدي في مصر الفرعونية. ففيها مقطعات شعرية فرعونية يجب أن تضاف إلى ديوانه. وأهم من ذلك أنه نثر هنا بعض ما نظمه في المستقبل، كقطعته عن النيل في «شيطان بنتاءور» التي ظهرت بعد سنوات كرائعته الثانية في النيل[١٥].

---

(١٣) عذراء الهند، بالإضافة إلى شيطان بنتاءور، انظر حاشية (٩).

(١٤) انظر شيطان بنتاءور تحقيق محمد سعيد العريان القاهرة، ١٩٥٣، ص ١٦٧.

(١٥) المصدر نفسه، ١٣٢، ٢٢٧ ـ ٢٢٩.

ولم ينس شوقي مصر الفرعونية في مقالاته التي نشرت بعد وفاته في كتاب «أسواق الذهب» ففضلاً عن ذكر مصر الفرعونية ذكراً مستفيضاً في مقالتيه «قناة السويس» و «البحر الأبيض المتوسط» أفـرد لها مقـالاً خاصـاً أسماه «الأهرام».

وهذه المقالات أعلق بشعره في مصر القديمة من رواياته النثريـة، والكتاب عرض لآرائه في الحياة والناس والتاريخ. وفي القطعة التي عن الأهرام أصداء من شعره. و«أسواق الـذهب» يجب أن يعتبر مفتـاحاً مهماً من مفاتيح «الشوقيات». وهذا الفهم يعطي الكتاب وظيفـة أكثر أهمية من كونه إسهاماً في النثر. وقد أشار شوقي إلى بعض هذا عندما شرح مذهب الشعراء في كتابه النثر، أي حينما يكونون في مزاج معين لا يسمح لهم بالنظم. فهذه المقالات في «أسواق الذهب» تنثر ضـوءاً على الشعر العالي في «الشوقيات» وكفى بهذا أهمية لها. وهي مثل على التكـامل بـين شعر الشـاعر ونثـره يجب أن تؤخـذ بعـين الاعتبـار في الدراسات المتأنية لشاعرية شوقي.

* * *

وفازت مصر الفرعونية بمسرحية واحدة من مسرحيات شوقي هي «قمبيز». وهي وإن تكن مسرحية شعرية فإنه تحسن الإشارة إليهـا في هذا الشطر من المقال الذي يتحدث عن نثر شـوقي[١٦] فالشعـر فيها قليل؛ إذ اهتم شوقي في تأليفها بالأحداث المسرحية أكثر من القصائد الغنـائية، التي تكـثر في «مصرع كليـوباتـرا» و«مجنون ليـلى»، كما أنها

---

(١٦) ومصرع كليوباترا أيضاً يمكن أن تذكر في هذا المـوطن، فعلى الـرغم من أنها تتناول العصر المكدوني في تاريخ مصر فإن العنصر الفرعوني فيها واضح من أشخاص الرواية، مثل أنوبيس الكاهن المصري الفرعوني، وكذلك الأهمية التي أعطيت لايزيس وهي إلاهة فرعونية في المسرحية.

صياغة جديدة لرواية «دل وتيمان» النثرية. وقد أفاض في الكلام عنها باحثو مسرح شوقي، فلا ضرورة إلى إعادة هذا[١٧]. وإنما نذكر هذه المسرحية في هذا الموطن للتدليل على شمولية اتساع أدب شوقي في مصر الفرعونية، ورسالة المسرحية السياسية، مثل رسالة الروايات، موجهة ضد الاحتلال البريطاني.

ولهذه المسرحية أهمية خاصة في الكلام عن مسار شوقي الفني، الذي تعدل وتغير بازورار الخديو توفيق عن المسرحية الشعرية الشوقية. وقد أشير سابقاً في هذا المقال إلى تراجع شوقي المؤقت عن كتابة المسرحيةاستجابة لرغبات القصر، وكيف أنه تناول الروايات بدلاً منها، ومنها «دل وتيمان». وهذه هي الرواية التي استحالت إلى مسرحية بعد ثلاثين عاماً عند رجوع شوقي إلى المسرح. وهي تمثل الجنس الأدبي الذي كان شوقي ليختاره ـ أي المسرحية ـ لولا إعراض الخديو عن مسرحيته الأولى «علي بك الكبير».

* * *

وهكذا كانت هذه الفرعونيات النثرية تمثل اهتمام شوقي الشديد بالفترة الأولى القديمة من تاريخ بلده الذي ذكره هو في مقدمته «لدل وتيمان» وأفصح عنه في بقية المشهد:

وأنا المحتفي بتاريخ مصر     من يصن مجد قومه صان عرضا

وكان اهتمامه بها ـ كما قال بحاثة شوقي المعاصر ماهر حسن

(١٧) وأعدلهم شوقي ضيف: انظر فصله في شوقي شاعر العصر الحديث. دار المعارف ٢٠٨ ـ ٢٢٠.

فهمي - «ليس وليد إعجاب فحسب ولكن وليد إحساس أصيل بالشخصية المصرية». ونزيد على ذلك معيدين ومؤكدين لما قلناه سابقاً وهو أن آثار شوقي النثرية هذه تعد مشاركة ذات بال في النثر العالمي الذي أولى مصر القديمة عناية خاصة. وشوقي كان مطلعاً على هذا الأدب الأوروبي في مصر الفرعونية، ولم يشأ أن يكون الكاتب المصري متخلفاً في الكتابة عن تاريخ بلده فسارع وكتب وسد الثغرة. وهكذا يجب أن تفهم أعماله النثرية في مصر الفرعونية والتي يجب أن تأخذ مكانها في تاريخ النثر العربي الحديث عند مؤرخي هذا النثر. وعكس ما ظن البعض، فإن هذه الآثار بها الكثير من النثر العالي: وهي تبرر ما قاله فيه بشارة الخوري وهو يرثيه:

إلاهة الشعر قامت عن ميامنه      وربة النثر قامت عن مياسره

ولعل ذروة هذا النثر العالي هي المقدمة التي صدر بها القصيدة الفرعونية الشهيرة في «أنس الوجود» والتي يظهر فيها أمير الشعراء إماماً من أئمة النثر العربي الحديث.

### ٢ - القصائد

ولكن شوقي كان قبل كل شيء شاعراً. وهذه الحقيقة تثير السؤال الأهم في غرام شوقي بمصر الفرعونية. وهو: ما الذي أثار اهتمامه البالغ كشاعر في هذه الفترة من تاريخ مصر؟ والإجابة عن هذا السؤال تتلخص فيما يلي:

---

(١٨) وأول من فعل هذا كان رفاعة الطهطاوي عندما ذكر أمجاد سيزوستريس (وهو رعمسيس الثاني الذي يسميه سيزوستريس كما يفعل شوقي وهذا فعل بعض المؤرخين) في قصيدة وطنية انظر أحمد الحوفي، المصدر السابق، ٤٠ - ٤١.

**أولاً**: لأن حضارة مصر الفرعونية كانت حضارة ذات صبغة دينية قوية، الموت فيها أهم من الحياة، والآخرة أهم من الأولى، تؤمن بالبعث وتهيىء له الطعام والشراب وعربة الشمس. كل هذا فتن شوقي وهو شاعر ينظم في إطار هذه المفاهيم ويشيعها في مراثيه وقصائده في مصارع الدول والرجال.

**ثانياً**: لأن شوقي كان شاعر الماضي والتاريخ، طوّف بمنابره ومحاربيه في دار الإسلام وفي دار الحرب، وهو القائل: «الشعر ابن أبوين» الطبيعة والتاريخ فكان من الطبيعي أن تجذبه مصر الفرعونية التي كان تاريخها يمثل أطول فترة زمنية في التاريخ المصري لعهده، وأن تجذبه هذه الحضارة العجيبة التي بزغت في فجر التاريخ والتي أصبحت ديارها ولاية في دار الإسلام بعد الفتح العربي، ذلك الفتح الذي برره بين فتوح مصر جميعها في قوله المشهور:

في الحق سُل وفيه أُغمِد سيفهم — سيفُ الكريم من الجهالة يفرق
والفتح بغي لا يهوّن وقعه — إلا العفيف حسامه المترفق

واعجبه فيها ـ فيما أعجبه ـ عنصر السيادة والقوة التي أظهرها الفراعنة في الوادي وفي غرب آسيا. وشوقي كان شاعر القوة، فقد كان قريباً من السلطان، يشرف على الدنيا من علٍ، ويذكر الأمجاد الحربية الإسلامية الماضية منها والحاضرة.

**وثالثاً**: نداء الأطلال، ومع أن هذه الحضارة العجيبة قد سلم قسم منها محنطاً فإنها في الحقيقة كانت أطلالاً، وهذا مضمون شعري يستجيب له الشاعر العربي استجابة سريعة، فهو من إنجازات العصر

الجاهلي الباقية، ويحتمل تجديدات على يد شاعر كبير يحسن فهمه وصياغته. فشعر الأطلال بلغ ذروته في شعر شوقي، وهو الذي وقف عليها في أمكنة مختلفة في دار الإسلام، فكانت هذه الأهرامات والهياكل الفرعونية الغاية التي وصل إليها الشعر العربي في هذا المضمون الجميل.

**رابعاً**: العنصر الذاتي في حياة شوقي: فقد رأى الرجل في تاريخ أسرته ما يشبه تاريخ أسرة أخرى يرقى عهدها إلى مصر الفرعونية التي ذكرها القرآن، ألا وهي الأسباط. وهكذا جاء أجداد شوقي إلى مصر زَمنَ محمد علي، ورأى الشاعر هذا التشابه الغريب ممثلاً في يوسف الصديق وكان من الوافدين الذين ربحت تجارتهم كما ربحت تجارة جد شوقي وسميه. ولم يكن من الصعب على شوقي أن يحدث شيئاً من الانطباق الذاتي بينه وبين يوسف، لا سيما وقد صار خديو مصر يدعى العزيز، وهو اللقب الذي أعطاه القرآن لوزير فرعون الذي اشترى يوسف، ثم صار شوقي شاعر عباس حلمي، أي شاعر العزيز، وقد اعتد بهذا اللقب وأشار إليه في البائية المعروفة:

شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب

ومن يطالع الشوقيات بإمعان ير آثار هذا الاتصال الروحي مع مصر الفرعونية القرآنية، فالإشارات إلى يوسف متعددة، وكثير منها إشارات ذاتية تدل بجلاء ووضوح أن شوقي قد يكون أصيب بما يمكن وصفه بالعقدة اليوسفية. وأغلب الظن أن فكرة العفاف التي تتردد في غزلياته منتزعة من حياة يوسف، أو من تلك الحادثة التي تصف علاقته مع امرأة العزيز، وهذا يعين على فهم بعض الأبيات في شعر شوقي،

بل هو المفتاح لبعض الأغلاق. ففي الغزلية المشهورة «خدعوها بقولهم حسناء»، هنالك بيت معروف:

جادبتني ثوبي العصى وقالت أنتم الناس أيها الشعراء

والمصراع الأول من هذا البيت لا يمكن أن يفهم من السياق وحده. وفهمه الصحيح يتم بسورة يوسف ولا سيما الآية «وقَدّتْ قميصَه من دُبُر».

ولم يكن من السهل على شوقي، وهو مسلم، دستوره القرآن، وشاعر ملتزم ينظم في إطار الخلافة والجامعة الإسلامية، أن يقف على أطلال الفراعنة، وهم قوم لم يذكرهم القرآن ذكراً جميلاً. كما أن ذكراهم في العصر الحديث قد أثارت كثيراً من الأهواء السياسية ومزيداً من التيارات التي لم تهش لها القومية المصرية في النصف الأول من هذا القرن. فكان في هذه الأطلال مزالق ومهاوٍ كثيرة. وليس أدل على فطنة شاعرنا من أنه عرف كيف يتجنب هذه المزالق ويخلص منها إلى فهم لمصر الفرعونية، مكنه من استغلالها لخدمة بلاده وخدمة الشعر العربي. واستغلال شوقي للفرعونيات في خدمة مصر يتلخص في الأمور التالية:

**أولاً**: فطن شوقي إلى أن مصر بعد الاحتلال البريطاني كانت في حاجة إلى دفاع على الصعيد الحضاري لاستعادة استقلالها. فكانت تلك الانتباهة من ضميره التاريخي التي عرض فيها شوقي قضية مصر أمام مؤتمر المستشرقين مرة في جنيف، وأخرى في أثينا في قصيدتين أدخل في بنائهما مصر الفرعونية، والمعنى الضمني فيهما واضح؛ فهو ينعى على بريطانيا احتلالها للوادي الذي كان مهداً للحضارات، ومقبرة للفاتحين

في كثير من الأحيان.

فهو يقول طوراً:

علمت كل دولة قد تولت أننا سُمُّها وأنّا البلاء

وتارة يقول:

مشت بمنارهم في الأرض روما ومن آثارهم قبست أثينا

ثانياً: استغل مصر الفرعونية في إطار القومية الإقليمية، وهي المفهوم السياسي الجديد الذي جاء به رفاعة الطهطاوي بعد عودته من فرنسا. فهو يستعين بمصر الفرعونية في تأكيد وحدة مصر وهويتها وإقليمية تاريخها، ويقوده هذا إلى تبرير بعض الأشياء في حضارة مصر القديمة كاستعباد الفراعنة للناس في بناء الأهرامات فيقول:

هو من بناء الظلم إلا أنه يبيض وجه الظلم منه ويشرق

**ثالثاً**: يستغل شوقي مصر الفرعونية في إذكاء الروح القومية المصرية ويستنبط العبر من تاريخها في كثير من المناسبات السياسية والاجتماعية، كما فعل في قصيدته عن البرلمان وتمثال نهضة مصر. وأحياناً يعرض عن ملامح من تلك الحضارات عندما لا تروقه، كقوله مخاطباً توت عنخ آمون:

زمان الفرد يا فرعون ولّى ودالت دولة المتجبرينا

ولم يكتف شوقي بالنواحي السياسية والقومية في استغلال مصر

الفرعونية، ولكنه تصدى للمواجهة بينها وبين مصر القرآنية، فجاء بحل لطيف أرْضَى به ضميره الشعري وضميره الديني، ويتلخص هذا الإرضاء في معادلة مفادها أن الأنبياء ضيوف الفراعنة لجأوا إليهم في محنهم فيقول:

أين الفراعنة الألى استذرى بهم　　عيسى ويوسف والكليم المصعق
الموردون الناس منهل حِكمــةٍ　　أفضى إليه الأنبياء ليستقوا

وأن مصر الفرعونية أرض مقدسة، هبطها الأنبياء ومشوا على ثراها، ونزلت فيها أولى الشرائع، كما أنها أنجبت أم العرب، فهاجر أم إسماعيل، ما كانت سوى فتاة مصرية من أرض الفراعنة.

والسؤال الأخير الذي يمكن أن يطرح في موضوع شوقي ومصر الفرعونية هو: كيف أفلح شوقي في تجميل الشعر العربي بهذا المضمون الجديد؟ وكيف كانت النتيجة شعراً قبله الذوق العربي؟ والجواب على ذلك أن شوقي كان يتحرك بفهم وأناة وحذر، ففي محاولة هذا التجديد توكأ على الشعر القديم وعلى القرآن الكريم وأحسن التوكؤ ويا حسن ما فعل! أما الشعر القديم فقد أخذ منه نداء الأطلال، وهو مضمون أحسن معالجته القدماء، ولكن شوقي أعطاه إطاراً جديداً ومعنى جديداً أحيا به المضمون القديم ودلل على حيويته وقابليته للتجدد. وأما القرآن الكريم فقد أذاب كثيراً من أصدائه وأشذائه الفرعونية في شعره فجاء وبه شيء من تداعي المعاني، وكثير من الإيحاءات القرآنية فاتسم هذا الشعر الفرعوني بسمة الجلال القرآني، ووقع موقع رضى وقبول عند القارىء العربي، لأن هذا التعبير الفني عن تلك الحضارة الغربية خرج في أداء لغوي لا يفارق البلاغة القرآنية

والشعر القديم.

هكذا كانت فرعونيات شوقي تجديداً في مضمـون الشعر العـربي نابعاً من التراث، وقد توفرت له في ميدان القبول الأدبي أسرار النداء والتلبيـة. لقد عـرّب شوقي في شعـره مصر الفرعـونية، وقـرّب تلك الحضارة القديمة من مصر العربية عندما جعلها جزءاً من ديوان الشعر العربي الحديث.

قصائد شوقي الفرعونية متفرقة في ديوانه، ويمكن أن تضاف إليها المقطعات المنتشرة في رواياته الفرعونية الثلاثة، وفي حواره مع شيـطان بنتاءور ومسرحية قمبيز. ولكن الشعر العالي منها في الديوان لا سيما في الجزء الأول والثاني والرابع.

تبدو مصر الفرعونية في ديوان شوقي في قصائد كاملة مفردة لها، أو مركبة، كعنصر في بناء قصائد أخرى طويلة وقصيرة[١٩]. والقصائد الكاملة التي تذكر مصر الفرعونية حسب تـرتيب مجيئها في الشـوقيات هي «ذكرى كارنافـون»، و«أبو الهول»، و«توت عنخ آمون»، و«أنس الوجود»، و«تـوت عنخ آمـون وحضارة عصـره»، «توت عنـخ آمون والبرلمان»، و«تمثال نهضة مصر»، و«أثينا»[٢٠]. والقصائـد التي تذكـر فيها مصر الفرعـونية في مقـاطع مـركبة في بنـاء القصائـد هي: «كبار

(١٩) وتذكر أيضاً في إشارات عابرة في كثير من القصائد.

(٢٠) أنـظر الشوقيـات، الجزء الأول ـ ٨٤ ـ ٩٠/١٣٢ ـ ١٤٥/٢٢٦ ـ ٢٧٤ وفي الجـزء الثاني، ٥٣/٩٤ ـ ٩٩/١٥٧ ـ ١٥٩/١٨٣ . ١٨٤/الجزء الرابع ٦١ ـ ٦٢.

وجدير بالذكر أن معبد «أنس لوجود» الذي نظم فيه شوقي قصيدته المعروفة، أقيم في العصر المكدوني ولكن الإلآهة التي أقيم لأجلها المعبد ـ إيزيس ـ كانت فرعونيـة، وكذلـك نقوش المعبد التي لا تزال قائمة إلى اليوم.

الحـوادث في وادي النيـل»، و«عـلى سفـح الأهـرام»، و«الـرحلة إلى الأندلس»، و«أيها النيل»، و«أندلسية»[٢١].

وهذه الفرعونيات يمكن أن تقسم إلى قسمـين ينسبان إلى فتـرتين من مسار الشاعر الفني، الأولى تمتد من مطلع حياته الشعرية حتى نفيه إلى إسبانيا، والثانية من رجوعه من المنفى حتى مماته. ففي الفترة الأول كان ذكره لمصر الفرعونية مركباً في قصائده الطوال الجامعة، كالهمزية التاريخية والنيل، وكان بطله فيها رمسيس، الفـاتح الكبـير[٢٢]. وفي الفترة الثانية صار ينظم قصائد كاملة في مصر الفرعونيـة متجاوبـاً مع الاكتشافات التي قام بها الأثريون في العشرينيات، لا سيما اكتشاف قبر توت عنخ آمون، الذي رفع إليه شوقي ثلاث قصائد كاملة، ولمكتشف قبره ـ لورد كارنـافـون ـ قصيدة رابعـة[٢٣]. وفي قصائـد هذه الفتـرة الثانية أصبحت الإشادة مركزة على الحضارة الفرعـونية، التي كشفت عنها بشكل لافت مقبرة توت عنـخ آمون، كـما كانت قصـائد الفتـرة الأولى مركزة على فتوح رمسيس الثاني ومجد مصر العسكري في أيامه.

لهذه الفرعونيات مكانة خاصة في أعمال شوقي الشعرية، ليس في إطار الأدب العربي فحسب، ولكن في إطار الأدب العالمي أيضاً، الأمر الذي يعطي لشعره في هذا المضمون بعداً عالمياً واسعاً.

لقد أضافت هذه القصائد الفرعونية مضمـوناً جـديداً رائعـاً إلى

---

(٢١) انـظر الشـوقيـات الجزء الأول ـ ١٨ ـ ٢٣/٢٣ ـ ١١٤ الجـزء الثـاني ٤٥ ـ ٤٧/٦٥ ـ ١٠٧/٧١.

(٢٢) وكان يدعوه سيزوستريس تابعاً في ذلك مؤرخي اليونان، وقد سبقت الإشارة (حاشية ١٨) إلى أنه تأثر في هذا برفاعة الطهطاوي الذي ذكر هذا الفرعون في قصيدته الوطنية والأرجح أن الطهطاوي فعل ذلك متأثراً بفنلون في روايته «مغامرات بلماك» التي ترجمها الـطهطاوي إلى العربية (حاشية ٥).

(٢٣) من الممكن أن تدعى هذه المتوالية الشعرية أو الرباعية في الفرعون الفتيّ، الآمونيات.

ديوان الشعر العربي أحل شوقي محلاً فريداً بين شعراء العرب قديماً وحديثاً. فشعراء العرب في العصور الوسيطة مرّوا على مصر الفرعونية مرور الكرام كما فعل المتنبي، وكان شعرهم أحياناً مبنياً على الجهل كما يفهم من البحتري الذي جعل الفراعنة أعراباً من تنوخ. ثم زاد حظ مصر الفرعونية من الشعر العربي في العصر الحديث عندما نظم فيها البارودي وصبري وحافظ ولكن النبرة الخطابية بقيت غالبة على هذه القصائد التي لا تسمو نوعاً ومقداراً إلى روائع شوقي.

وبعض السر في تفوق شوقي يكمن في أنه مر على مصر الفرعونية مرور البخلاء وأطال المرور وواصله طوال حياته من أولها إلى آخرها. وكان يرجع إليها في كل مناسبة تسمح له بالرجوع، وكان شعره مبنياً على العلم، لأنه عاصر الاكتشافات الأثرية التي تلت حل رموز الهيروغليفية والتي كشفت عن معالم تلك الحضارة العجيبة، فيصبح شوقي هو الشاعر الوحيد الذي أسرع إلى استغلال تلك الفتوح العلمية في شعره، فأحيا شعره حضارة بكاملها، وهي حضارة أثارت إعجاب الناس في كل زمان ومكان.

وهذه الحضارة المصرية القديمة فتنت علماء أوروبا وبعضاً من أدبائها وفنانيها الذين نظموا فيها، أمثال الإنجليزي «شلي» و«هنت» والفرنسي «بيير لوتي»، الأمر الذي يضع فرعونيات شوقي في سوق الأدب العالمي ويهيىء صعيداً صالحاً للموازنة. ومهما اختلفت الأذواق في التقويم المقارن لهذه الآثار الأدبية يبقى شوقي فارساً متقدماً من فرسان هذه الحلبة العالمي. فهؤلاء الشعراء كانوا ينظمون في مصر الفرعونية نظماً يعكس اتجاههم الوجداني الذي كان له ميل إلى الأماكن البعيدة، وكانوا زواراً أو سائحين يهبط أحدهم مصر، ولا يطيل الإقامة بعد أن يرضى شوقاً عابراً إلى رؤية هذه الأماكن والآثار. بينما كان شوقي ينظم

في آثار لها في نفسه ووجدانه نداء أعمق وأوسع، لأنها آثار بلده التي يعتز بها، ولأنه كان يجاورها ويطيل مشاهدتها والتأمل فيها، ويقف أمامها ويتفاعل معها ويتجاوب، الأمر الذي جعل من هذا كله تجربة واسعة صادقة في وجدان شوقي الشعري.

فعلى هذا الأساس يكون شوقي فريداً بين شعراء العالم الذين فتنتهم هذه الحضارة، لأن هؤلاء ألموا بها إلماماً عابراً، عكس شوقي، الشاعر الوحيد بين شعراء الشرق والغرب الذي كانت له وقفة طويلة متأنية مع هذه الحضارة وآثارها، والذي قام بعمل مشبه لما قام به الأثريون، وهو بعث مصر الفرعونية من لحدها، ليس في كلام موزون مقفى، ولكن في شعر عالٍ له مكانته في سوق الأدب العالمي. ولعل ذروة هذا الشعر العالمي هي المقاطع التي ترادف ما يدعى في الأدب الأوروبي Ekphrasis أي وصف الشاعر لمنجزات الفنون التشكيلية من صور وتماثيل وعمائر. وهي في فرعونيات شوقي ممثله في وصفه للأهرامات والمعابد، ولأبي الهول، ولجداريات مقبرة توت عنخ آمون، التي كشف النقاب عنها في العقد الثالث من هذا القرن.




# المراجع

تفتقد الدراسات الشوقية ببليوجرافية كاملة وهو عمل كبير يقوم به الآن الأستاذ سعد محمد الهجرسي (انظر مقاله «شوقي وحافظ في الأطروحات الجامعية» في مجلة «فصول» يناير ـ مارس ١٩٨٣، ص ٣٤٩ ـ ٣٧٢) وقد قصرنا الإشارات في هذا الفصل، فصل المراجع، على ما نعتبره أهم الدراسات التي ظهرت عن شوقي في شكل كتب خُصَّتْ به وعلى أهم الدوريات التي صدر منها أعداد خاصة بشوقي. وقد أغفلنا إثبات قائمة شاملة بما أوردنا من مراجع أخرى، كتباً ومقالات، ذكرناها في هوامش فصول هذا الكتاب اكتفاءً منا بإيرادها هناك ولأننا شفعنا هذا بإرشاد القارىء إلى المجموعات الببليوجرافية المهمة للدراسات الشوقية.

## مؤلَّفات شوقي

تحتاج مؤلفات شوقي إلى تحقيق وترتيب وإعادة طبع، وقد بدأ بهذا العمل الأستاذ إبراهيم الإبياري وكذلك الهيئة المصرية العامة للكتاب، وفيما يلي قائمة بأعمال شوقي الأدبية، لا سيما الطبعات التي اعتمدناها في دراستنا لشوقي في هذا الكتاب.

أ ـ شعره القصائدي

ـ «الشوقيات»: تقع هذه في أربعة أجزاء وهي الشوقيات المعروفة المتداولة. وقد طُبعت مراراً، واعتمدنا التي ظهرت سنة ١٩٦١ عن مطبعة الاستقامة بالقاهرة. وهذه لا تحتوي مقدمة شوقي النثرية التي ظهرت في الجزء الأول من الشوقيات بمطبعة الآداب والمؤيد سنة ١٨٩٨.

ـ «الشوقيات المجهولة»: وهي إضافة جليلة للشوقيات تجمع كثيراً من آثار شوقي النثرية والشعرية وقام بجمعها وتحقيقها والتعليق عليها الدكتور محمد صبري السربوني، دار الكتب المصرية سنة ١٩٦١/١٩٦٢، واعتمدنا في هذا الكتاب طبعة دار المسيرة، بيروت ١٩٧٩ في جزءين:

ـ «الموسوعة الشوقية» ظهر منها جزءان يحتويان الشوقيات التي على روي الألف والباء، وهو عمل يقوم به الأستاذ إبراهيم الإبياري. وقد نشرت الجزءين مكتبة الأنجلو مصرية سنة ١٩٨٢.

ـ «دول العرب وعظماء الإسلام» ظهرت بعد وفاته. مطبعة مصر، ١٩٣٣.

ب ـ آثاره النثرية: وأكثرها روايات ظهرت حوالي سنة ١٩٠٠..

١ ـ عذراء الهند: طبعتها مطبعة الأهرام سنة ١٨٩٧ في الاسكندرية وهي شبه مفقودة.

٢ ـ لا دياس: ظهرت بعناية محمد سعيد العريان الذي قدم لها. مطبعة السعادة (د. ت).

٣ ـ دل وتيمان: ظهرت مؤخراً مسلسلة في مجلة الإذاعة والتليفزيون

من ١٦ أكتوبر ١٩٨٢ إلى ٢٢ يناير ١٩٨٣، القاهرة.

٤ ـ شيطان بنتاءور: حقَّق هذا الحوار وقدم له محمد سعيد العريان، ١٩٥٣. مطبعة الاستقامة. القاهرة.

د ـ ورقة الآس: قدم لها محمد سعيد العريان. مطبعة السعادة، مصر (د. ت).

٦ ـ أسواق الذهب: مقالاته النثرية. مطبعة الاستقامة، ١٩٥١، القاهرة.

ج ـ المسرحيات

ظهرت هذه في طبعة أنيقة بعناية الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢. وهي «مصرع كليوباترا» و «مجنون ليلى» و «علي بك الكبير» و «عنترة» و «أميرة الأندلس» و «الست هدى» ومعها الحكايات.

وقد اعتمدنا في هذا الكتاب الطبعات المتداولة القديمة لاحتوائها على النظرات التحليلية وهي مهمة لفهم تصور شوقي لمسرحياته. وخمس من هذه المسرحيات طبعتها شركة فن الطباعة: أربع منها بدون تاريخ وهي: «مجنون ليلى» و «عنترة» «علي بك الكبير» و «قمبيز»، والخامسة «مصرع كليوباترا» مؤرخة سنة ١٩٥٤.

## الدراسات


ـ أرسلان، شكيب، **شوقي أو صداقة أربعين سنة**. القاهرة، عيسى البابي الحلبي، ١٩٣٦.

ـ الأشتر، صالح.

**أندلسيات شوقي**. ط. جامعة دمشق، ١٩٥٩.

- حاوي، إيليا، **أحمد شوقي**، سلسلة الشعر العربي المعاصر. دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٠ .
- حسان، عبد الحكيم، **أنطونيو وكليوباترا بين شكسبير وشوقي**، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٢ .
- حسن، عباس، **المتنبي وشوقي**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦ .
- حسين، طه، **حافظ وشوقي**، مطبعة الاعتماد، ١٩٣٣ .
- حنين، أدوار، **شوقي على المسرح**، بيروت، ١٩٣٦ .
- الحوفي، أحمد محمد، **وطنية شوقي**. القاهرة، نهضة مصر (د. ت).
**الإسلام في شعر شوقي**. القاهرة ١٩٦٢ .
- فروخ، عمر، **أحمد شوقي أمير الشعراء في العصر الحديث**، بيروت، مطابع الاستقلال، ١٩٥٠ .
- الشايب، أحمد، **أحمد شوقي**. القاهرة ١٩٥٧ .
- شوقي، حسين، **أبي شوقي**، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٤٧ .
- حامد، محمود **المسرحية في شعر شوقي**. القاهرة، المقتطف والمقطم، ١٩٤٧ .
- ضيف، شوقي، **شوقي شاعر العصر الحديث**. القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٣ .
- الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس ١٩٨١ .
- عبد الوهاب، أحمد، **اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء**،القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٣٢ .
- عبد الحليم، أحمد زكي، **أحمد شوقي شاعر الوطنية**، بيروت، المكتبة الناصرية، ١٩٥٨ .
- عطوي، فوزي، **أحمد شوقي أمير الشعراء**. بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٣ .

- شوقي شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ. بيروت الشركة اللبنانية للكتاب ١٩٧١.
- العقاد، عباس محمود، الديوان في النقد والأدب. القاهرة، مكتبة السعادة، ١٩٢١.
- قمبيز في الميزان. القاهرة، المجلة الجديدة، ١٩٣١.
- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٦٥.
- عبيد، أحمد، ذكرى الشاعرين - (مجموعة مقالات في شوقي وحافظ). دمشق، مطبعة الترقي، ١٩٣٣.
- فهمي، ماهر حسن، شوقي: شعره الإسلامي. القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٩.
- مبارك، زكي، أحمد شوقي. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.
- محفوظ، أحمد، حياة شوقي. مكتب الجامعات للنشر، القاهرة (د. ت).
- مندور، محمد، مسرحيات شوقي. القاهرة، معهد الدراسات العربية، ١٩٦٥.
- ناصف، علي النجدي، الدين والأخلاق في شعر شوقي. مصر، ١٩٤٨.
- وادي، طه، شعر شوقي الغنائي والمسرحي. القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١.

أعدل الدراسات العامة في تقويم شوقي هما كتابا شوقي ضيف وطه وادي. وأعمق دراسة مركزة على ناحية من شعر شوقي جاءت على يد محمد الهادي الطرابلسي وهي بحق فتح جديد في الدراسات

الشوقية. وقد وصلتنا من تونس بعد الانتهاء من مخطوطة هذا الكتاب فلم ننتفع بها إلا مرة واحدة.

**الدوريات**

خصَّت الدوريات ـ لا سيما المصرية منها ـ شوقي بأعداد أفردتها له وأهمها:

مجلة السياسة الأسبوعية ـ أبريل ١٩٢٧.
مجلة المقتطف ـ نوفمبر ١٩٣٢.
مجلة أبوللو ـ ديسمبر ١٩٣٢ ـ فبراير ١٩٣٣.
مجلة المجمع العلمي العربي ـ دمشق. ١٩٣٣..
مجلة الكتاب ـ أكتوبر ١٩٤٧.
مجلة الهلال ـ أكتوبر ١٩٥٧ ـ نوفمبر ١٩٦٧.
مجلة المجلة ـ ديسمبر ١٩٦٨.

وكان مهرجان حافظ وشوقي الذي أقيم في القاهرة، في أكتوبر ١٩٨٢ داعياً إلى ظهور مقالات كثيرة عن شوقي ظهرت في المجلات المختلفة مثل «هلال» اكتوبر، وكان أميز ما ظهر العددان الخاصان بشوقي وحافظ اللذان أصدرتهما مجلة «فصول» أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٢ أو يناير ـ مارس ١٩٨٣ وهما يعكسان الخطوة الطويلة التي خطتها الدراسات الشوقية خمسين سنة بعد موت الشاعر.

## المجموعات الببليوجرافية

هناك ثلاث مجموعات مهمة اختصت بالدراسات الشوقية نلفت نظر القارىء والباحث إليها:

أولاهما: تلك التي جمعها أسعد داغر في «مصادر الدراسة الأدبية»

الجزء الثاني، القسم الأول: الراحلون ١٨٠٠ ـ ١٩٥٥. بيروت، ١٩٥٦، ص٥٠٥ ـ ٥١٤.

وثانيتها: عمل المستشرق بودو لاموت في كتابه «أحمد شوقي ـ الرجل وأعماله». دمشق، ١٩٧٧، ص ١٨ ـ ٤٢.

وثالثتها: صنعة عبد الستار الحلوجي. دار الكتب، وظهرت في مجلة «المجلة» ديسمبر ١٩٧٩، ص ١٠٩ ـ ١١٦.

وفي هذا السياق يجب التنويه بإنجاز الدكتور صالح جواد الطعمة في مقاله «شوقي وآثاره في مراجع غربية مختارة». «فصول»، أكتوبر ـ ديمسبر ١٩٨٢ ص ٢٤٣ ـ ٢٥٧، وقد أزاح هذا المقال الستارَ عن صورة شوقي عند المستشرقين. وقام هؤلاء ونخصّ بالذكر منهم: كارل بروكلمان ـ هنري باراس، وفرنشسكو غبريالي ـ باسهامات مهمة في الدراسات الشوقية.

ولكن الذي توسع في دراسة شوقي من مختلف النواحي كان المستشرق الفرنسي انطوان بودولاموت في كتابه «أحمد شوقي: الرجل وأعماله». وعلى الرغم من النقد الذي وُجِّه إلى هذا الكتاب، يبقى أوفى الكتب الغربية عن شوقي، وله فضائل لعل من أحسنها الترجمات الوافرة من شعره إلى الفرنسية.

# فهرس الأعلام

## ـ أ ـ

- ب -

ـ ت ـ

ـ ث ـ



ـ ج ـ

## - ح -

## ـ خ ـ

- د -



- ذ -



- ر -

ـ ز ـ

- س -

- ش -

ـ ص ـ

- ض -



- ط -



- ظ -



- ع -

## ـ غ ـ



## ـ ف ـ

ـ ق ـ

## ـ ك ـ

ـ ل ـ



ـ م ـ

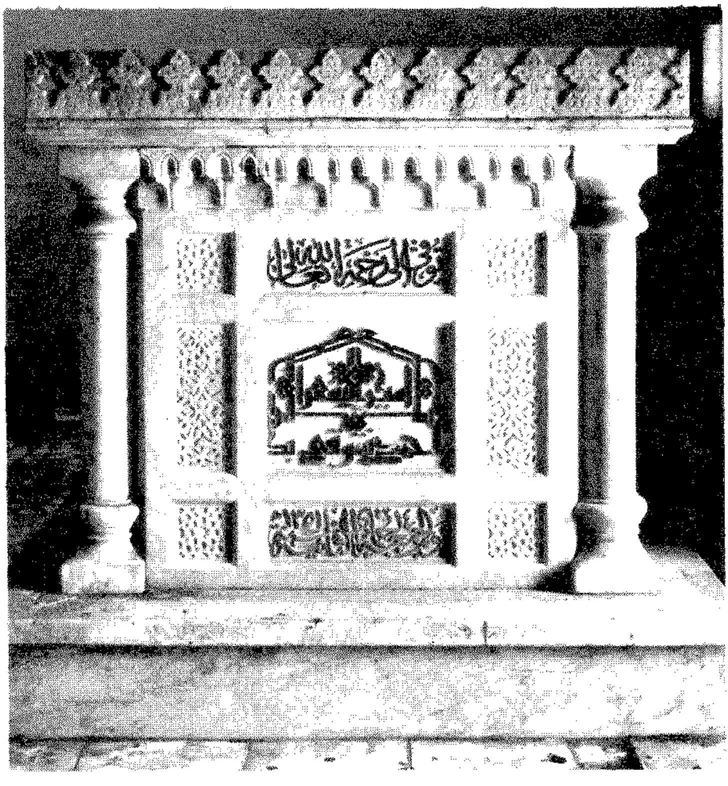
ـ ن ـ

ـ هـ ـ

ـ و ـ



ـ ي ـ



ضريح أحمد شوقي


رَفعُ
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com




مُؤلِّف هذا الكتاب هو أُستاذ كُرسي سَلطنة عُمان للأدب العربي والإسلامي في جامعة جورجتاون في العاصمة الأمريكية، واشنطن.

دَرَسَ الأستاذ عِرفان شهيد العلوم الكلاسيكيّة في جامعة أكسفورد والأدب العربي والفارسي والتركي في جامعة برنستن حيث كتب رسالة الدكتوراه عن الإسلام والشعر. ثم درّس الأدب العربيّ في جامعة كلفورنيا وإنديانا قبل مجيئه إلى جورجتاون.

أكثر مؤلفات الدكتور شهيد منشورة باللغة الانجليزيّة ويدور مُعظمُها حول قطاعات ثلاثة - الشعر، القرآن، والعلاقة بين الروم والعرب. وهو كاتب المقال عن الأدب العربي في مجموعة كمبردج الموسومة «تاريخ الإسلام». وكان آخر كتابَيْن له هما: «روما والعرب» و«بيزنطية والعرب في القرن الرابع». وقد ظهرا في سنة ١٩٨٤ بعد ظهور كتابه في السبعينيّات عن شهداء نجران.

وفي هذا الكتاب الذي استغرق وضعه سنوات عديدة يكتب الدكتور شهيد عن أحمد شوقي كما لم يكتب عنه مؤلف ومفكر وناقد من قبل. إنها دراسة شاملة تتناول حياة الشاعر الكبير وفكره وشعره وأدبه وميوله الفكرية والأدبية بشكل مفصل ومعمق.

ستبقى هذه الدراسة حتى سنين كثيرة مقبلة المرجع الأفضل عن أحمد شوقي.